RENÉ WELLEK

HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

CRÍTICA FRANCESA, ITALIANA Y ESPAÑOLA (1900-1950)

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
FERNANDO COLLAR SUÁREZ-INCLÁN

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

RENÉ WELLEK

HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

Aparece ahora el volumen VII de la *Historia de la crítica,* de René Wellek, el más cercano de todos a nuestro entorno cultural. Esta *Historia,* que estudia la evolución de la crítica literaria del siglo XVIII hasta nuestros días con gran erudición y acopio de textos, ha ido desbordando el plan primitivo hasta superar los seis volúmenes: el I está consagrado a la segunda mitad del siglo XVIII; el II, al Romanticismo; el III, a los años de transición; el IV, a la segunda mitad del siglo XIX; el V, a la crítica inglesa entre 1900 y 1950; el VI, a la crítica americana del mismo período, y el que ahora tenemos, a la crítica francesa, italiana y española.

En la primera parte, Wellek examina los antecedentes de la crítica francesa de fines del XIX —vagamente romántica e influida por el relativismo—, que desemboca en un siglo XX marcado por el resurgir del clasicismo. Nombres como Gide, Rivière, Proust, Du Bos, Maritain, Claudel, junto a los de dadaístas y surrealistas, a Camus, Sartre y Valéry, marcan el recorrido que lleva hasta Barthes, a quien considera el renovador con *Sur Racine.*

(Pasa a la solapa siguiente)

(Viene de la solapa anterior)

Benedetto Croce y sus discípulos ocupan el grueso de las páginas dedicadas a la crítica italiana, en las que también tienen cabida los esteticistas, Pavese, los marxistas italianos, los católicos y los «lectores minuciosos», entre los que destaca Montale.

Por último, amparado en la afirmación de Azorín de que en España no hay verdadera tradición crítica, Wellek se asoma a la obra de los eruditos españoles (Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal) y, después de considerar a Unamuno, Jorge Guillén, Américo Castro y Madariaga, centra su interés en Azorín —del que valora especialmente la formulación del concepto de *generación*—; en Dámaso Alonso, «uno de los críticos más acertados del siglo XX, uno de los pocos que se enfrentan con resolución a la cuestión de la naturaleza de la literatura como fenómeno estético» y en Ortega y Gasset, al que ve más como crítico de la civilización que se permite el lujo de especular sobre la decadencia de la civilización moderna, que como crítico literario propiamente dicho.

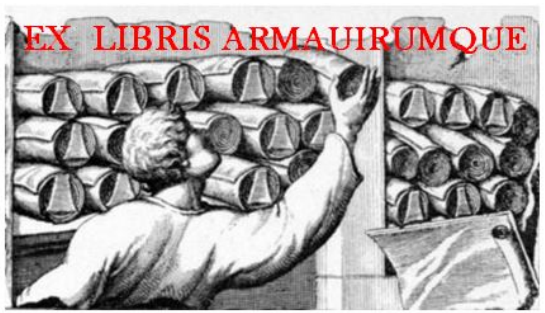
RENÉ WELLEK

HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

CRÍTICA FRANCESA, ITALIANA Y ESPAÑOLA (1900-1950)

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
FERNANDO COLLAR SUÁREZ-INCLÁN

EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

FUNDADA POR DÁMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS, 9

© YALE UNIVERSITY, 1992.

© EDITORIAL GREDOS, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1996, para la versión española.

Título original: *A HISTORY OF MODERN CRITICISM: 1750-1950*. Tom. VIII: *FRENCH, ITALIAN, AND SPANISH CRITICISM, 1900-1950*. New Haven and London, Yale University Press.

Depósito Legal: M. 11645-1996.

ISBN 84-249-0029-4. O. C.
ISBN 84-249-1803-7. Tomo VII.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1996. — 6777.

La Editorial Gredos pidió al Prof. Wellek que considerara la posibilidad de ampliar la parte dedicada a la crítica hispánica para esta versión española. El Prof. Wellek ha preferido, sin embargo, que esta traducción se ajuste en todo a su original inglés.

A Lowry Nelson, Jr., y Pier Pasinetti

PRIMERA PARTE

CRÍTICA FRANCESA
1900-1950

Capítulo I

CRÍTICA «CLÁSICA» FRANCESA EN EL SIGLO XX

En muchos contextos he defendido la idea de que la historia de la crítica está en gran parte determinada por críticos singulares que son buenos o eminentes escritores. Se podría decir que el crítico es, con frecuencia, mejor escritor que el autor sobre el que hace su comentario, y que esas paradojas de Oscar Wilde en *La decadencia de la mentira* no son tan inverosímiles al ensalzar la crítica como «Cuarto Estado» o, simplemente, como un nuevo género tras la poesía, la novela y el teatro. Francia, sin embargo, y en algunos aspectos, es una excepción. La vida literaria está muy centrada en París, y durante siglos se ha venido discutiendo sobre qué es «clasicismo» y qué es «romanticismo». Este debate quedó en nada a mediados del siglo XIX y sería difícil encontrar en la segunda mitad alguna discusión formal sobre el contraste entre clasicismo y romanticismo. La crítica francesa del final del XIX podría ser calificada de vagamente romántica, fuertemente influida por el relativismo y la admisión de la idea de que, en Francia, clasicismo y romanticismo coexisten y son de igual o, al menos, comparable importancia. Sin embargo, en el siglo XX se ha producido un resurgir del clasicismo en una versión nueva que, de manera definitiva, empalma con la tradición literaria de la época de Luis XIV. Se puede, pues, encontrar un grupo coherente y continuo de críticos que recurren a los grandes clásicos, particularmente Racine, y se ocupan de ellos. Este grupo es coherente y es polémico, ya que opiniones opuestas o divergentes no tenían un punto de vista unificado ni una postura cla-

ramente combativa. Por lo tanto, lo mejor en este caso es ocuparnos de estos críticos por separado.

Intentar escribir la historia de la crítica francesa del siglo XX, tarea aún no realizada a gran escala, necesitará la distribución «en quelques enclos surmontés de pancartes indicatrices» —usando las palabras de Henri Peyre en un contexto similar (*Hommes et oeuvres du vingtième siècle* [1938], 54)— de la gran cantidad de escritores y libros de los que hemos de ocuparnos. Los tendríamos que clasificar conforme a los «ismos» que representan o a los que son afines: clasicismo, simbolismo, bergsonismo, catolicismo o tomismo, surrealismo, marxismo, existencialismo, estructuralismo. Podríamos añadir algún otro, como el freudianismo, o podríamos jugar a combinarlos en permutaciones diversas: existencialismo marxista, bergsonismo católico o catolicismo bergsoniano, clasicismo católico, etc. Podríamos especular sobre cuál de estas combinaciones, al ser incompatibles en alto grado, no se dan o no pueden darse; podríamos tratar también de investigar la carrera de un determinado crítico que se hubiera pasado de una a otra «pancarte». Pero esto podría parecer un mero ejercicio académico que elude la tarea principal de un crítico de críticos: exponer las características de cada uno de ellos y enjuiciar sus méritos. Sin embargo, se trata de un paso preparatorio inevitable para el historiador que tiene que establecer algún orden; tiene que adoptar una secuencia para la exposición que tenga más sentido que el que le pueda dar la puramente cronológica. Es obvio que los enormes cambios políticos —la Primera Guerra Mundial, los años de entreguerras, de efímera paz amenazada por las tensiones entre Francia y la Alemania derrotada, el alza del nazismo, la Segunda Guerra Mundial con la ocupación de París y la emigración de muchos intelectuales, y no sólo los judíos— son circunstancias que hay que tener presentes.

Sea cual sea la preocupación que pueda causarnos la conveniencia de adjudicar una u otra de las etiquetas disponibles, no podemos negar que en el siglo XX ha surgido un grupo de críticos franceses que se proclamaban ellos mismos «clasicistas», conscientemente atraídos por la antigüedad clásica, por la época clásica de la literatura francesa, por el «eterno» clasicismo de la civilización occidental. En «El término y el concepto 'clasicismo' en la Historia Literaria» (en *Discriminations* [1970], 55-89), traté de demostrar que el vocablo «clasicismo» aparecía por vez primera

en el debate clásico-romántico, en Italia, en 1818 o muy poco antes, y que fue importado a Francia y a la lengua francesa por Stendhal en su *Racine y Shakespeare* en 1823. Pero no llegó a adquirir estabilidad durante décadas, ya que se le consideraba como un feo neologismo. Sainte-Beuve y Taine prescindieron de él. El término llegó a alcanzar una amplia difusión en estudios literarios alrededor de 1890, precisamente en la época en que Jean Moréas proponía un nuevo movimiento «clásico» en poesía. Moréas (seudónimo de Iannis Papadiamantopoulos, 1856-1910) hacía poco que había divulgado la fórmula «simbolismo» y usaba el término «École romane» para su pequeño grupo en 1891 [1]. Pero su seguidor más elocuente, Charles Maurras, pronto dio preferencia a los términos «clásico» y «clasicismo» y comenzó a anunciar un renacimiento clásico [2]. Lo que al principio era tan sólo un truco polémico de una pequeña *coterie* se convirtió, en manos de Maurras, en una potente arma ideológica, en un movimiento que se extendió más allá de la poesía e incluso de la literatura.

Es difícil hablar de Charles Maurras (1868-1952) con ecuanimidad: su papel como líder de la Action Française, su comportamiento durante la Segunda Guerra Mundial y su condena a cadena perpetua están demasiado frescos en la memoria como para no adoptar una actitud parcial incluso hacia aquellos de sus escritos que nada tienen que ver con la lucha política. Indudablemente, él consiguió introducir la fórmula «clasicismo» en un esquema ideológico general en el que el monarquismo, la fe en la Iglesia como institución y un concepto de la historia, de Francia y de su pasado, constituían una amalgama dentro de algo parecido a un conjunto de ideas coherente o, al menos, compatible. No fue accidental el hecho de que un discípulo suyo, Pierre Chardon, pudiera compilar un *Dictionnaire politique et critique* en cinco gruesos tomos (1933), extraído totalmente de los dispersos escritos de Maurras y que entremezcla entradas literarias y políticas de modo indiscriminado.

Los antecedentes del credo de Maurras pueden identificarse enseguida: como buen tradicionalista, él mismo los desvela. La teoría realista, papista o simplemente conservadora había sido formulada durante la

[1] Para ésta y sucesivas llamadas a notas, ver «Bibliografía y notas».

Restauración por Joseph de Maistre, y el propio Maurras se refirió con frecuencia a los esquemas políticos posteriores de Auguste Comte. La animadversión hacia Rousseau comienza tradicionalmente con los *philosophes*, a quienes Maurras condenó como instigadores de la Revolución. Los argumentos antirománticos de los debates de la segunda y tercera década del siglo XIX, en cuestiones de literatura, podían reafirmarse con facilidad. Habían sido codificados por Désirě Nisard, que ensalzaba el siglo XVII francés como de mayor importancia que el XVIII y clasificaba a los románticos dentro de las características de los poetas latinos de la ĕpoca de la decadencia; y posteriormente por Ferdinand Brunetière, que combinó un credo clásico con motivos derivados del evolucionismo. Brunetière, sin embargo, fue mucho menos doctrinario que Nisard en cuanto a racionalismo. En 1883, en su artículo «*Classiques et romantiques*», Brunetière criticaba a Nisard por dejar el espíritu clásico reducido a «orden, claridad, mesura, discreción y gusto» y proponía una idea que, en lo esencial, es la misma que expone Henri Peyre en su *Qu' est-ce que le classicisme?* (1933). «Lo que propiamente constituye lo clásico es el equilibrio que en ello hay de todas las cualidades que contribuyen a la perfección de la obra de arte»: imaginación y razón, lógica, sentimiento, buen sentido, forma y contenido, en perfecto equilibrio (*Revue des deux mondes* 60 [1883], 12-32; reimpreso en *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, vol. 3 [1890], 291-326). Brunetière parece también haber sido el primero en reinterpretar a Racine, no como pintor de maneras corteses (como lo veía Taine) ni como un tierno poeta elegíaco (opinión de Sainte-Beuve) sino como un trágico de la pasión fatal de hombres y mujeres: moderno, clásico y griego, todo de una vez[3].

Parece obvia la conclusión de que Maurras recogió el hilo de la tradición clásica, impulsó las ideas de Brunetière hacia sus extremos de intolerancia y las asimiló a su ideología general. Pero las cosas no ocurrieron así. Maurras tenía un opinión muy poco favorable de Brunetière. Le faltaba, dice Maurras, juicio y gusto; trataba de compensarlos adhiriéndose a los mejores principios que podía encontrar: los de la tradición clásica. Pero estos principios no tienen ninguna utilidad al juzgar la poesía moderna, para lo cual hace falta sentimiento, sensibilidad y gusto. Maurras censura a Brunetière por elogiar a los parnasianos y por apartar, estú-

pidamente, a Baudelaire. Según su opinión, Brunetière es un inventor de sistemas que levanta monstruosos palacios árabes que no tienen la más mínima utilidad (*L' Allée des philosophes*, 206 y sigs.).

Maurras extrae su clasicismo de fuentes diversas: de Federico Mistral, Jean Moréas y Anatole France, con quien se encontró en 1889 y 1890 y al que nunca dejó de admirar. Maurras, aunque procedía también de la Provenza, descubrió primeramente en París la poesía de Mistral. Llegó a convencerse de la posibilidad de un renacimiento provenzal, lingüístico y poético. La Provenza se le presentaba como el centro simbólico de la latinidad; la encrucijada de las tradiciones griega, latina y francesa. A los ojos de Maurras, Mistral era el poeta que imperaba a mediados del siglo XIX, el contrapeso de Victor Hugo, el verdadero heredero de Virgilio y de Dante (*Maîtres et témoins de ma vie d'esprit*). Maurras no veía en Mistral el romanticismo del folklore y de la historia medieval sino únicamente el encanto y la paz virgiliana.

Maurras también sentía una intensa admiración por la poesía de Moréas. Ya en 1950 había dicho Maurras que Moréas tenía «más talento que Régnier, Stuart Merrill, Francis Jammes y Mallarmé juntos» (*Maîtres et témoins*, 269). En 1896 proclamó a Moréas como «símbolo vivo de la poesía nacional» y anunció la tragedia *Iphigénie*, de próxima aparición, como «la revancha por el fracaso de *Hernani*» (Roudiez, 1169). Su representación en Orange, en 1903, fue celebrada como un triunfo del nuevo clasicismo, lo mismo que las *Stances* de Moréas constituyeron un triunfo para la poesía neoclásica. Maurras, sin embargo, no aprobaba la primera poesía de Moréas. *Le Pélerin passioné* le parecía una «desastrosa mezcla de baudelairismo, parnasianismo y verlainismo» (*Maîtres et témoins*, 220). No había podido dar su aprobación a la delimitación que hacía Moréas de la tradición, que proclamaba el «principio grecolatino como principio fundamental de las letras francesas» pero incluía también a los trovadores y los *trouvères*, a Ronsard y su escuela, al igual que a Racine y a La Fontaine. Pero Maurras tiene que haber estado de acuerdo con la exclusión del romanticismo y sus parnasianos y simbolistas descendientes de la «cadena gala».

Su temprana admiración por Anatole France fue igualmente importante. Maurras estaba de acuerdo con Maurice Barrès en que Anatole France «ha conservado pura la lengua francesa», y él añadía: «el genio,

el gusto y el espíritu francés» (*DPC*, 2, 105). France se hacía simpático a Maurras también por sus elogios a Racine. Maurras apoyaba la exagerada tesis de Gabriel Des Hons que pretendía hacer de France un discípulo de Racine (*Poésie et vérité*, 100-112). La franca desavenencia política entre Maurras y France, causada por el caso Dreyfus, parece no haber menguado la admiración de Maurras por el novelista.

Aunque Maurras rara vez lo menciona, un cuarto modelo inmediato para su crítica fue Jules Barbey d'Aurevilly, que tiene los mismos violentos modales polémicos de Maurras, comparte su condena de la fe en el progreso y el liberalismo, propia del siglo XIX, y comparte también sus gustos y aversiones: desprecio por Hugo y admiración por André Chénier, Alphonse de Lamartine y Maurice de Guérin.

En estos cuatro escritores están los elementos de la teoría y el gusto literarios de Maurras. No parece justo negar que tenía una teoría crítica y un gusto perfeccionado que, sin duda, armonizaban con sus convicciones políticas, pero que, en sus aspectos cronológico y psicológico, eran anteriores a éstos o, al menos, a su elaboración consciente. Maurras fue toda su vida muy capaz de distinguir entre poesía y política, entre una ideología declarada y las actitudes que confluyen en una obra de arte. En 1928, en un debate sobre el romanticismo, dijo muy sabiamente: «Dejad que un poeta sea güelfo o gibelino, hugonote o papista, internacionalista o patriota; yo solamente me ocupo del alma de las ideas contenidas en su canto, de su estructura interna, de su secreta economía» (*Un Débat sur le Romantisme*, 57). En su más completa formulación de una teoría de la crítica, «Prologue d'un essai sur la critique» (1896), Maurras distingue con agudeza entre crítica literaria genuina y crítica moralista y religiosa: «Tal distinción puede encolerizar a mentes confusas. Yo me deleito con ella y no, como alguien podría reprocharme al hacerlo, con la idea de dividir, de separar lo que está unido y en conexión, sino con intención de evitar que cualquiera establezca relaciones incorrectas o diga que está relacionado lo que se tiene por claramente distinto». La crítica literaria «consiste en discernir y mostrar lo bueno y lo malo en las obras del espíritu» (*Oeuvres capitales*, 3, 17). Maurras, incluso proclama que la política no influye en su crítica sino todo lo contrario: «La aversión a la barbarie nos ha llevado a buscar principios de orden, ante todo en el arte y luego en el resto de la ciudad» (*DPC*, 1,

310). Ha de darse por supuesto que Maurras conocía la diferencia entre arte y política, entre el valor estético de determinadas obras y su influencia posiblemente perniciosa en la sociedad. La condena de la literatura romántica es primordialmente social y política; la línea descendente desde Rousseau a Hugo y Zola es una línea de revolucionarios y liberales; pero es también, a los ojos de Maurras, una línea de corruptores del gusto, de malos escritores, de retóricos, verbalistas y reveladores de escándalos.

A pesar de todo, Maurras tiene una clara imagen de la tradición poética francesa y no sólo se rige por consideraciones políticas o sociales. Comienza con Malherbe, a quien admira, tratándolo con detalle y con ejemplos. Le gusta La Fontaine, a quien tiene por el más grande poeta francés (*DPC*, 2, 383), y siente un ilimitado afecto por Chénier, sobre el que escribió con mayor extensión que sobre ningún otro poeta. En un último ensayo (1940), distingue con perspicacia entre los diferentes ramales de su arte y trata de localizarlos por sus derivaciones de los grandes autores del siglo XVII: Corneille, Molière, La Fontaine y Racine. Aunque Maurras da mucha importancia a la continuidad de Chénier con la gran tradición, intenta destacar su diferencia individual situándolo frente a todo el contexto del XVIII: la sensualidad y el sensualismo, la imaginación estática, el uso del mito y de la ciencia, el espíritu crítico que iba más allá del racionalismo de los enciclopedistas. A Chénier lo interpreta como «un politeísta, es decir, un pagano ortodoxo en el que vive y arde, como idea conductora, la noción, proclamada con audacia, de jerarquías nacionales» (*OC*, 3, 306). Maurras lamenta que Chénier no llegara a vivir lo suficiente para llegar a ser el más grande poeta del siglo XIX, el Goethe francés. Aunque la especulación es gratuita, no mengua el interés del esbozo que hace Maurras de la influencia de Chénier, a través de Sainte-Beuve, sobre Baudelaire, sobre los parnasianos y sobre su colega griego Moréas. Maurras siente una gran admiración por Lamartine; «Le Lac» le parece una composición horaciana. Lamartine es un poeta auténtico y sincero que se sitúa detrás de Mistral y Verlaine (3, 324). Maurras detesta a Hugo y encuentra frío y seco a Alfred de Vigny. *Les amants de Venise* (1905), estudio satírico de la sensibilidad romántica, la religión de la pasión, está escrito no sólo con penetración psicológica y brío estilístico sino también con alguna benevolencia y comprensión.

Maurras parece que tiene razón cuando considera que el nuevo examen que Antoine Adam dedica al asunto Musset-George Sand es una confirmación de su propio diagnóstico (*PV*, 244-63).

Maurras también destaca, entre los románticos franceses, a Gérard de Nerval como espíritu poco común, y expresa su admiración por Maurice de Guérin. En el prefacio de una edición revisada de *Le Centaure* y *La Bacchante* (1925) defiende la prosa poética y el politeísmo bien definido por Guérin, diferenciándolo del de Chénier: «Un politeísmo que nunca sonreía... una emoción litúrgica ante las grandes fuerzas de la naturaleza concebidas como las madres o hermanas mayores de nuestra debilidad» (*DPC*, 5, 400). Maurras elogia de vez en cuando a Gautier, admira a Baudelaire con alguna reserva y dedica los más encendidos elogios, de entre los poetas del siglo XIX, a Verlaine.

Ni la política de Chénier ni la de Lamartine pudieron haber complacido a Maurras. Se dio cuenta de la relación de Maurice de Guérin con Lamennais y Chateaubriand. No fue modelo para Maurras la vida de Verlaine. Uno debería reconocer que Maurras tenía un gusto poético especial que sabía cómo defender y para el que trazó una genealogía. Completó la tarea de un crítico: definición del gusto de los clásicos, la selección de la tradición. No se puede decir que el gusto de Maurras sea simplemente clasicismo académico o exclusivo de muchos poetas a los que podríamos clasificar como románticos. Su gusto no sabe de lealtades políticas; posee una lógica y un sentimiento propio; un paganismo sensual, erótico y mítico parece ser, al menos, un denominador común.

El credo clásico de Maurras fue aceptado y desarrollado por sus seguidores: todo el grupo que se apiñaba alrededor de Action Française. Pero hay que distinguir entre tres generaciones: sus contemporáneos Léon Daudet (1868-1942) y Pierre Lasserre (1867-1930), la generación de los seguidores nacidos en los ochenta, de los cuales, varios de los más fieles murieron en la Primera Guerra Mundial, y una pareja más joven, Robert Brasillach y Thierry Maulnier, ambos nacidos en 1909.

Léon Daudet, que se unió al movimiento en 1904, no puede ser tomado en serio como crítico literario aunque escribió sobre prácticamente todas las figuras literarias, del pasado y del presente, con vigor y entusiasmo. Su libro más conocido, aunque sólo por su título, es *Le stupide dix-neuvième siècle* (1922), el cual contiene, juntamente con una furiosa

embestida general contra el progreso, ataques a la democracia, la ciencia, la Revolución, el pacifismo, etc. Tan sólo hay un capítulo dedicado a la literatura: «L'Aberration romantique et ses conséquences». Sustancialmente dice lo que ya había dicho antes Lasserre, el barón Seillière y otros polemistas antirrománticos de principios del siglo XX, aunque, a veces, con una violencia más cómica. Uno podía reírse al ver que a Charles Leconte de Lisle se le llama «ese frígido cretino» o que a George Sand se la describa como «una dríade con un tintero en el cinturón» (*Le stupide...*, 113, 101), si no se recordara que el desprecio feroz con que Daudet trató a los judíos y extranjeros de una y otra parte tuvo dolorosas consecuencias en la vida real. *Écrivains et artistes* (8 volúmenes, 1927-29), colección de desperdigados esbozos muy conocidos referentes a muchos escritores, es una obra, a veces, sorprendentemente elogiosa hacia los más diversos tipos y géneros: Shakespeare y Rabelais, Dostoievski y Baudelaire, Barbey d'Aurevilly y Molière. Una asombrosa serie de artículos, «Les Faux Chefs-d'oeuvre», se ocupa, en rápidos juicios, en condenar, por ejemplo el *Quo vadis?* de Sienkiewicz (en el tomo 2 de *Écrivains et artistes*), la *Historia de la literatura inglesa*, de Taine, y *Dominique*, de Fromentin. Un libro tardío, *Mes idées esthétiques* (1939), es un paseo, a su capricho, a lo largo de la historia del arte y la literatura y que apenas tiene nada que decir sobre estética o teoría, pero comunica, en anécdotas, recuerdos y apartes, todo lo que le gusta y agrada al autor así como también el desprecio feroz y predecible que siente por Hugo y Zola. Daudet escribió incluso una pequeña obra, en términos elogiosos, sobre Goethe (*Goethe et la synthèse*, 1932), en la que lo empareja, como espíritu universal, con Mistral. A Goethe lo presenta como un Don Juan, un Casanova, profundamente influido por Choderlos de Laclos. Daudet se imagina a Goethe, con unos sesenta años, de excursión con Christiane, en una *Gasthaus* del camino, donde él saca «del bolsillo un vaso plegable, de oro, regalo de una antigua admiradora» (*Goethe et la synthèse*, 96). Tal romanticismo sentimental difícilmente concuerda con la ortodoxia del credo clásico. *Le gross* Daudet tenía sus amores y sus odios, pero carecía de espíritu crítico.

Lasserre comenzó con un opúsculo, *Maurras et la Renaissance classique* (1902). Había estado en Alemania y escribió un libro, *La Morale de Nietzsche* (1902), en el que ensalzaba al filósofo como testimonio

cumbre contra el romanticismo: el arte romántico es la expresión de la mente esclava y Rousseau es su progenitor, mientras que el clasicismo (el de Goethe y el francés) es el antídoto contra la anarquía y la decadencia. El libro principal de Lasserre, *Le Romantisme français* (1907), llegó a ser el gran arsenal de argumentos antirrománticos en el que analiza cuidadosamente ideas y textos y se enzarza con los principales autores: Rousseau, Mme. de Staël, Chateaubriand, Constant, Hugo y Michelet. Prescinde de Stendhal, Mérimée, Balzac y Saite-Beuve; no encajan por completo en la tesis. Es una simple y rígida teoría: el romanticismo es «la concepción total de los componentes superiores de la naturaleza humana», «la usurpación, por la sensibilidad y la imaginación, del legítimo dominio de la inteligencia y la razón», «la descomposición del arte porque es una descomposición del hombre» (*RF*, 70, xxiii, 320). La adoración romántica de la naturaleza y el progreso condujo al panteísmo y, cuando se apagó su vago optimismo, al nuevo determinismo y pesimismo de la segunda mitad del siglo. Lasserre dirige su ira sobre Rousseau, Hugo y Michelet con citas efectivas y a veces maliciosas: Rousseau era un charlatán morboso y nada sincero; Hugo, un «poeta de inteligencia rudimentaria, un filósofo ridículo, un moralista despreciable»; y Michelet, «un artista de café que se cree profeta» (273-371). A pesar del tono virulento del libro, es una obra de erudición y, después de algunas dificultades, fue aceptada por la Sorbona como tesis del doctorado en Letras.

Las normas de objetividad, imparcialidad e independencia, que se requerían en el plano académico, le parecían a Lasserre no más que signos de la corrupción del ideal humanístico: su opúsculo *La Doctrine officielle de l'Université* (1912) expresa consternación ante el cientificismo alemán recientemente importado y lo que muchos pensaban que era su falsa concepción de neutralidad e indiferencia moral. A Gustave Lanson (*vid.* esta *Historia*, IV, 95-99) le llama, con toda injusticia, «malhechor público» (Frohock, 29); Lasserre quería que la formación literaria fuera una educación en la tradición humanística y no en la investigación erudita. Los libros *Mistral* (1919), totalmente en línea con las ideas de Maurras, y *Les Chapelles littéraires* (1921), una confusa queja por el culto al «obscuro» Claudel y al «vago» Péguy, a la vez que son ensayos en los que critica con severidad a Bergson y a Romain Rolland, permanecen dentro del marco de la doctrina. Lentamente, sin embargo, Lasserre fue

cambiando la mente en cuanto a política y religión. En 1919, en el prefacio de una nueva edición de *Romantisme français*, reconoce, al menos, aunque no es un arrepentido, la «simplicidad de sus perspectivas» (*RF*, x). En un libro retrospectivo, *Mes Routes* (1924), habla con nostalgia de su año en Alemania y, en «Pour et contre le dix-neuviĕme siècle» hace una sutil distinción: su primer libro estaba dirigido contra el Romanticismo y no contra el siglo XIX. Ahora ha llegado a valorar a Ernest Renan, el espíritu liberal e histórico (*Mes Routes*, 88). Por la misma época, Lasserre criticaba a Maurras: tuvo éxito al mostrar lo absurdas que eran las ideas de Mme. de Staël sobre la superioridad de las naciones y las literaturas protestantes, pero no refutó, ni pudo hacerlo, a Renan y a Taine (*Mise au point*, 54). Lasserre, en definitiva, se convirtió, si no en un traidor a la causa, sí en un desertor. Sus tres tomos sobre Renan —proyecto que dejó incompleto a su muerte— estaban pensados como un paralelo al *Port Royal* de Sainte-Beuve. No es una obra clasicista sino una sólida historia intelectual.

La generación más joven de los maurrasianos, nacidos en la década de los ochenta, fue la más dogmática. Dos críticos que colaboraron principalmente en la *Revue critique des idées et des livres* (fundada en 1898), Pierre Gilbert (Cardos) y Jean-Marc Bernard, murieron en la Primera Guerra Mundial. Ambos se limitaron a lograr una identificación entre doctrina literaria e ideología política. Gilbert sostiene que «un cierto orden social es condición para cualquier cultura literaria» (*La Forêt des Cippes*, 1, 488), mientras que Bernard afirma rotundamente: «para que este nuevo clasicismo florezca es indispensable una condición: el regreso del rey» (*Oeuvres*, 2, 209). Sin embargo, cada uno de ellos tiene su propia voz. Los ataques antirrománticos de Gilbert apenas son nuevos. Bernardin de Saint-Pierre y Chateaubriand son blancos fáciles para el moralista que desaprueba la retórica altisonante en el galanteo. Es aún más curiosa la severa crítica de *Madame Bovary* en una época en la que el libro había alcanzado la talla de clásico. Gilbert lo encuentra artificial, desprovisto de sentimiento, carente de su tan cacareada objetividad: «Flaubert difunde no se qué clase de sombra de tristeza desesperada sobre todos los colores de la campiña francesa, hace descender su cielo hasta el punto de aplastar la tierra y así hace al aire completamente irrespirable» (*FC*, 1, 144). A la vez que suficientemente precisa, esta observa-

ción apenas justifica un juicio estético negativo. Después de todo, Gilbert definía el clasicismo como «la pasión por el análisis personal, la precisión psicológica, el realismo moral». Admira a Racine como psicólogo, quita importancia, por ejemplo, a las implicaciones políticas de *Bérénice* y descarta la nueva interpretación «salvaje» de Racine propuesta por Masson-Forestier. La tragedia de Racine es menos acción que pasión. *Bérénice* es el «prolongado abrazo de dos amantes que, incluso en sus besos, no pueden prescindir de hacer sufrir el uno al otro». Solamente *Bajazet* es una deplorable excepción entre las tragedias de Racine, una desviación hacia la violencia (1, 518, 30-48; 2, 30).

El principal héroe literario para Gilbert es Stendhal: «Ser stendhaliano... es un modo de ser y de vivir en el que Stendhal hace la función de acelerador». Gilbert defiende con eficacia el estilo de Stendhal: «No evoca, provoca; su estilo tiene el propósito de complacer... escribir sirve para producir este sentimiento y estas emociones, no es efecto sino causa, no sigue al placer, lo precede y lo engendra; el autor sitúa expresión y estilo por encima de todo lo demás; un acontecimiento no lo afecta profundamente hasta que él no le ha dado su propia expresión» (*FC*, 1, 150, 154). Esto, así lo reconoce Gilbert, puede ser verdad en todo buen artista, pero con Stendhal la crítica de su estilo está fuera de lugar. Gilbert se las arregla para reconciliar tal énfasis en la expresión con su antirromanticismo, porque, para él, romanticismo no es individualismo (la exacta clase de individualismo defendido por Stendhal); carece de realismo moral, de la precisión psicológica que él admira. El romanticismo otorga la misma dignidad a todos los movimientos del espíritu; atropella la jerarquía dentro de la mente. Rousseau es el principal ejemplo: «un nerón que crea su propio universo de placer», «un egoísta, no un individualista» (1, 348).

No se da cuartel al individualismo en los escritos de Jean-Marc Bernard. El romanticismo es «una corrupción de la subjetividad» y todo el siglo XIX es «la cola del romanticismo» (*Oeuvres*, 2, 191, 197). Bernard detesta la sinceridad, que es mera espontaneidad, mientras que la poesía es composición, es obra. Bernard reconoce que el nuevo clasicismo no puede retornar con facilidad al siglo XVII: más se trata de «adopción de un método de pensamiento y de obra capaz de sostener, dirigir y universalizar nuestra personalidad y nuestros instintos» (2, 210). Es el viejo ideal de universalidad que, con Bernard, en la práctica, es compatible con la

admiración por muchísimas y diferentes cosas. La serie «Petits sentiers de la poésie française» esboza con total imparcialidad retratos de poetas franceses desde Charles d'Orléans a Parny y Chĕnier, mientras que en otros esbozos estudia con simpatía a Francis Jammes, Vielé-Griffin, Henri Régniér y, lo que es sorprendente, al escritor unanimista Jules Romains. En Bernard, como en Maurras, la rígida ideología queda mitigada por un franco placer sensual.

Un colaborador de la *Revue critique des idées et des livres*, Eugĕne Marsan (1882-1936), que sobrevivió a los anteriores, siguió con decisión su propio camino. Elegante escritor de ficción erótica, en la *Histoire de la littérature française* (2 vols. [1947-49], 2, 489), Henri Clouard lo llama «Maurras *en dentelle*». Pero su crítica, reunida en *Instances* (1930), es principalmente un comentario académico desfavorable (sobre textos románticos como el prefacio de Hugo en *Cromwell*), irónico (sobre Rousseau) y ferviente (como en su elogio a las *Stances* de Moréas). Marsan encuentra fórmulas para conciliar el clasicismo con el simbolismo. En 1928 llegaba a la conclusión de que a aquella época había que llamarla «de clasicismo simbolista», mientras que le parece correcto tratar otros períodos como de clasicismo eterno, «arte en su estado de perfección» (*Instances*, 329, 313, 127).

El comentario de Marsan en favor de Moréas era a su vez en contra de otro maurrasiano, Pierre Lièvre (1882-1939), quien profesaba gran admiración a la crítica de Maurras, pero que se apartó al ponerse a favor de un eclecticismo un tanto indiscriminado: escribió ensayos elogiosos sobre Mme. de Noailles, Jean Giraudoux, Valéry Larbaud, Pierre Hamp y Paul Valéry. En un estudio de las tendencias de la literatura francesa entre 1895 y 1920, Lièvre llega a la conclusión de que Anatole France fue la figura predominante y que su ejemplo mantiene la esperanza de un renacer del estilo tradicional de la prosa (*Esquisses critiques*, 3.ª serie, 29, 34). En el ensayo sobre Maurras, Lièvre llega a decir que Maurras, sin la Action Française, no perdería nada de lo que le distingue. La crítica de Lièvre, aunque fragmentaria, es coherente. Aprueba el análisis minucioso que hace Maurras del sentimiento y el gusto románticos, pero ve cierto desacuerdo entre el gusto de Maurras y su doctrina, que es lo que le hace elogiar obras que no se adaptan a su gusto. A Moréas lo sobrevalora de forma exagerada por razones doctrinales, asegura Lièvre: «es tan

sólo un ameno publicista, un inteligente autor de baladas, un imitador bastante culto y nada más» (*Esquisses critiques*, 2.ª serie, 171). Este maurrasiano descubría que el renacer de lo clásico no ha conseguido nada en poesía: «¡Qué buenos son los principios! Por mucho cuidado que pongamos al elaborarlos, siempre habrá hechos o gentes a los que no podamos aplicarlos» (168). Lièvre aprendió su lección con humildad intelectual.

No podría decirse que Henri Massis (1886-1956) llegara alguna vez a tener humildad intelectual, aunque sí se sometió a la disciplina de la Iglesia. Su libro más conocido, *Défense de l'Occident* (1927), es radical en sus advertencias contra todo lo no occidental: el peligro asiático incluye el nacionalismo alemán, el bolchevismo ruso y el misticismo hindú, todos mezclados en una grandiosa confusión. Massis había leído a Keyserling, Spengler y Berdiaiev y compartía su idea de una condenación eterna apocalíptica, pero él mantiene la quijotesca esperanza de una cristianización de Asia: «Solamente Cristo, que está en el centro de todas las cosas, puede reconciliar al Este y el Oeste» (*Défense de l'Occident*, 269).

Por extraño que parezca, Massis había comenzado con un libro de investigación literaria, *Comment Zola composait ses romans* (1906), tema que difícilmente podía servir de recomendación al joven autor cuando visitó a Anatole France, Jules Lemaître y Maurice Barrès; con ironía recuerda estas circunstancias en *Évocations*. Pero Massis demostró su valía al ala derecha cuando lanzó su violento ataque contra la Sorbona, *L'Esprit de la Nouvelle Sorbonne* (1910-11), bajo el seudónimo de Agathon, en colaboración con Alfred de Tarde, denunciando el cientificismo alemán, su sociología, su bibliografía, a Durkheim y a Lanson; después llegó a ser secretario de la «Ligue pour la culture française», tras haber sido presentado de manera teatral en la sesión fundacional (*Évocations*, 117 y sigs.). Las lecciones de Bergson en el Collège de France, que en aquel entonces servían como manifestación anti-Sorbona, ayudaron a Massis a liberarse de la filosofía materialista que en su juventud había aceptado y a preparar su vuelta al catolicismo (84, 86, 88). Su *Jugements* (2 vols., 1923-24), seguido de *Réflexions sur l'art du roman* (1927), sus libros sobre Barrès (1909), Pascal (1924) y Proust (1937) son crítica ideológica de considerable fuerza. Solamente es clasicista en el sentido en que clasicismo significa autoritarismo, un principio de orden, una acepta-

ción de la tradición y de la Iglesia. Un último libro, *Les idées restent* (1941), lo expresa con toda franqueza: «La cultura se apoya en un dogmatismo; hace una elección, establece un orden a los productos del espíritu, supone una tradición... Así ocurre con el clasicismo. Es un punto de vista que permite a uno juzgar. Ser clásico es tener un fundamento sólido sobre el que basar los juicios de uno» (64-65). Massis ciertamente ejerce este derecho con toda libertad sobre Renan y Gide. En el ensayo sobre Gide, incluido en *Jugements*, Massis protesta contra la pretensión de Gide de ser «el mejor representante del clasicismo». Esto no es más que «una voluntaria y refinada hipocresía», una máscara para disfrazar el significado de su obra, que es profundamente inmoral y anarquista (*Jugements*, 2, 19). Massis, en lo sustancial, está de acuerdo con Maurras, aunque no era tanto su interés por la poesía. Un libro de recuerdos, *Maurras et notre temps* (1951, 1961), muestra el apoyo a Maurras en casi todos los asuntos y controversias de entonces. En 1941, Massis se había quejado de que Maurras carecía de una teología, un consuelo ante la muerte. El libro de recuerdos describe con extensión la conversión de Maurras en su lecho de muerte y termina como la leyenda de un santo (*Les idées restent*, 42; *Maurras et notre temps* [1961], 425).

Maurras et notre temps contiene también algunas páginas dedicadas con entusiasmo a Robert Brasillach (1909-45), a quien Massis lloró como a un hijo tras su ejecución como colaboracionista. Brasillach se había unido a la Action Française en 1930 y su crítica está coloreada por su admiración a Maurras, al clasicismo y pronto también al fascismo italiano y alemán. Su primer libro, *Présence de Virgile* (1931), es una amena evocación del hombre y de su obra, con pocas pretensiones de crítica. Su *Corneille* (1938) es poco más que una biografía entremezclada con descripciones de las obras y algunas observaciones críticas para poner de actualidad a Corneille. Brasillach lo llama «precursor del fascismo», aunque con cierta suavidad; habla de Sertorius como «jefe de la brigada antifascista... escapado de la última novela de André Malraux» e incluso, con increíble mal gusto, compara a Rodrigo y Jimena con «una pareja divertida y brillante» (*Pierre Corneille*, 145-46, 188, 384).

Pero la colección *Portraits* (1935) y *Les Quatre Jeudis* (1943) son sumamente personales y, en el gusto y en el tono, muy alejadas del maestro. Uno de los ensayos lo elogia por su amor a lo concreto y a la Proven-

za y lo interpreta como «un creador de mitos»; pero los otros artículos hablan fervientemente de Colette, de su sensual comunicación con la tierra; de Claudel, de Giraudoux y de Proust, cuya obra *À la recherche du temps perdu* quiere Brasillach rebautizar con el título *À la recherche du bonheur perdu* (*Portraits*, 30, 67 y sigs.). Un ensayo sobre Malraux presenta alguna imparcialidad: el heroísmo de los personajes (refiriéndose a las primeras novelas situadas en China) le parece exagerado, utilizado como una potente droga. Muestra una «muy terrible complacencia ante el sufrimiento y la muerte» (224).

El opúsculo *Chénier* (1947), escrito en la cárcel, comienza con un ensayo literario que discute algunas opiniones de Maurras. Brasillach cree que la poesía de Chénier deriva de la *Antología griega* y encuentra inferiores los rasgos de estilo rococó. Chénier tiene el máximo encanto cuando es incompleto, frágil y romántico. Pero Brasillach leyó a Chénier y escribió sobre él estando en prisión, cuando veía un paralelismo entre las actividades antirrevolucionarias de Chénier y la situación en la que él mismo se encontró durante la guerra. Se imagina a sí mismo como la víctima inocente de la furia revolucionaria. Y de «Iambes IX» cita los versos (*Chénier*, 49):

Allons, étouffe tes clameurs:
Toi, Vertu, pleure si je meurs.

Su íntimo amigo Thierry Maulnier (seudónimo de Jacques Talagrand, nacido en 1909) consolidó su reputación antes de la guerra con dos libros, *Nietzsche* (1925) y *Racine* (1936). El libro sobre Nietzsche, escrito cuando Maulnier era un escolar precoz de dieciséis años, es sorprendente por su fluidez y seguridad de exposición, por lo menos en cuanto a las ideas principales de Nietzsche. Para Maulnier, el clasicismo de Nietzsche es «el modelo de heroísmo civilizado, la perfecta unión de riqueza interior y simplicidad trágica, de lucidez y violencia instintiva» (*Nietzsche*, 167). Esta síntesis nietzscheana, o, más bien, serie de oximorones, impregna el libro sobre Racine. No es ciertamente una obra clasicista en el sentido usual del término: Maulnier rechaza expresamente a Lemaître, el cual buscaba realismo, color local y poesía pura en Racine. Para Maulnier «el clasicismo no está en la aplicación de una técnica aprendida... El clasicismo está en la felicidad misma y en la infalibilidad del instinto...

Un clasicismo nace de la conjuración atávica entre perfección y espontaneidad» (*Racine*, 21). Maulnier hace oír constantes variaciones sobre el tema: lo absurdo de la supuesta incompatibilidad de inspiración y técnica, de energía creativa y orden inteligente. Traza una delgada línea entre vida y obra: «No hay nada menos literario que la vida privada de Racine, nada menos vivido que sus tragedias» (58). Maulnier no hace ningún caso de las historias acerca de las amantes de Racine o los rumores referentes a envenenamientos. Las tragedias de Racine son creaciones, no expresiones. Maulnier hace de Racine una especie de Nietzsche enamorado del destino. En otras versiones se nos ha dicho que Racine une el instinto y la inteligencia, la realidad y la erudición, la generalidad y la vida real. Si la retórica de Maulnier nos deja perplejos, también nos sentimos decepcionados por su dialéctica: siempre hay en él las dos cosas. Es difícil ver por qué el libro habría de ser elogiado, por el historiador de la crítica de Racine, por el hecho de haber realizado la síntesis de tres siglos de crítica (Alvin A. Eustis, *Racine devant la critique française, 1839-1939* [1949], 230).

A pesar de todas las rapsodias acerca del clasicismo, Maulnier tiene un gusto definitivamente barroco, preciosista, incluso hermético, como puede verse en sus escritos posteriores. Su *Introduction à la poésie française* (1939) es una antología con una introducción de cien páginas que intenta reescribir toda la historia de la poesía francesa. La antología (gran parte de ella compuesta de retazos) no contiene ni una sola línea de versos de poetas del período entre Racine y Henri de Latouche. Chénier, por ejemplo, no está representado. Termina con Maurras y comienza con Villon, pero todo el interés se centra sobre el Renacimiento de Lyon, sobre la Pléyade y sobre los poetas barrocos de principios del siglo XVII. A lo largo de la obra, Maulnier se contenta con quedarse perplejo ante el misterio de la poesía, la magia inefable del lenguaje, aunque hace un esfuerzo por rechazar el surrealismo y la poesía absoluta cuando habla de la poesía como «razón superior» (*Introduction à la poésie française*, 24). Hace algunas observaciones sobre las peculiaridades de la tradición francesa: su divorcio del folclore y los grandes acontecimientos de la historia de Francia. Los poetas franceses más populares (Hugo y Béranger) son los peores. Los héroes de la poesía francesa se llaman Héctor, Áyax, Prometeo, Fedra, Antígona, Cleopatra. No hay elfos o demonios franceses.

Maulnier, en comparación con los ideólogos, muestra poco interés por la teoría y reconoce que términos como «naturaleza», «tradición» y «libertad» pueden significar cosas muy distintas en contextos históricos diferentes. La doctrina que él condena es la del Romanticismo: le parece sólo una exaltación de la facilidad. La poesía neoclásica del siglo XVIII se ha convertido en superficial y los románticos no cambiaron nada. Maulnier no es un admirador de las virtudes clásicas usuales: «los encantos superficiales, el fácil fluir de la oratoria, el odio 'sublime' de los sentimientos, la claridad, la 'mesura'» (40, 44, 69). En su lugar quería devolver a la poesía francesa el tesoro de su profundidad: Scève, D'Aubigné, Garnier, a quien admira como a un isabelino francés. Maulnier deplora que al siglo XVII se le identifique con la época de Luis XIV y llama la atención hacia otro florecimiento alrededor de 1630, bajo Luis XIII. Malherbe y Maynard son, afirma, tan grandes como los clásicos. En un ensayo, «Les Derniers Renaissants», incluido en *Langages* (1946), comenta con entusiasmo sobre poetas hoy llamados barrocos: Théophile, Jean de Sponde, Godeau y otros. Maulnier sostiene que el siglo XVII, en su conjunto, fue más *précieux* que clásico. Los grandes clásicos vivieron en una sorprendente soledad; al ser burgueses, llevaban una vida sosegada si se los compara con los aventureros y proscritos de la época anterior (*Langages*, 30, 38-39). Maulnier admira en realidad solamente a Racine, en la época de Luis XIV, como «caído, en la mitad de su época, semejante a un inexplicable meteoro, el portador del fuego de otro mundo» (*Introduction*, 94). Racine no podía tener, y no tuvo, herederos. Los siglos XVIII y XIX son los períodos obscuros de la poesía francesa, y Maulnier sólo exceptúa, entre los románticos, a Nerval. El ensayo «L'Énigme Hugo» pone objeciones a la obra del poeta en los términos de mayor dureza: verbalismo, flacidez, una metafísica que a Maulnier le parece «la más cara de la vulgaridad sobre un fondo místico-mágico común». Desprecia la «mitología de lo gigantesco y la retórica abstracta» de los poemas postreros que entonces estaban empezando a ser apreciados por los surrealistas (*Langages*, 205, 216). Pero Maulnier reconoce el impacto de Hugo, de «le mythe Hugo», el héroe de la literatura que basta para explicar el enigma de su posición dominante. La poesía francesa está a salvo y revive gracias a Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Claudel y Valéry. Maulnier sabe que su revalorización de toda la historia de la poesía francesa no

habría sido posible sin ellos. *Reliquiae*, de Maurras, es el último poema que figura en la antología. El simbólico título es un gesto del autor de la antología, que se ha olvidado del núcleo central de la Action Française, la cual, en 1939, sufrió la peor prueba y malamente pudo aguantar.

Todos estos autores eran seguidores de Charles Maurras, por muy lejos que estuvieran de comprenderlo. Pero había otros clasicistas entre los críticos franceses que se oponían violentamente a él y rechazaban todas sus obras y, sin embargo, compartían gran parte de su doctrina literaria. Entre sus contemporáneos más próximos es Julien Benda (1867-1956) el caso más llamativo. A primera vista parece totalmente opuesto a Maurras, como judío que era y como ardiente partidario de Dreyfus. El libro más famoso de Benda, *La trahison des clercs* (1927), es un ataque a los escritores comprometidos en política, una súplica a los intelectuales de que se aparten de las pasiones de la época. Pero de manera inconsecuente, el mismo Benda es un «comprometido», tanto como Maurras, y un nacionalista tan violento como cualquiera de los nacionalistas integrales. Era tan enemigo del Romanticismo como ellos; y, como ellos, ensalza a los clásicos franceses como «refugio contra la literatura que se utiliza sólo para tocar nuestra sensibilidad» (*Exercice d'un enterré vif*, 221). Pero en el plano filosófico, Benda se mantiene alejado. Mientras a Maurras hay que describirlo como positivista, como un hedonista melancólico que retornó a la Iglesia, Benda es un racionalista extremado, un Spinoza que persigue cualquier tipo de irracionalismo con un ardor que raramente colisiona con su frío credo. Bergson era la *bête noire* de su vida. *Le Bergsonisme* (1912) es la disección más sistemática; pero muchos libros de Benda son continua polémica en contra de la edad moderna, ensalzan los ideales de una ciencia racional, una razón clara y un arte clásico y ordenado. *Belphégor* (1919) contiene la exposición más efectiva de sus ideas: la crítica más mordaz a la intuición, a la adoración de lo particular y lo único, al culto a lo obscuro y lo vago, a la sed de novedades a cualquier precio, a la complacencia en la emoción no reprimida. Benda distingue con toda claridad la «emoción de simpatía» de la «emoción estética». Obras maestras tales como las fugas de Bach o los cuentos de Voltaire no hacen que el corazón se acelere (*Belphégor*, 55, 197). Un libro posterior de Benda, *La France byzantine* (1945), es posiblemente el más interesante desde un punto de vista puramente literario, porque el

diagnóstico usual de las enfermedades contemporáneas se hace aquí extensivo a Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès y los surrealistas. Benda menciona la adoración del sueño y de lo inconsciente, la defensa de la *disponibilité*, los discursos hegelianos, el preciosismo, la obscuridad, etc., en apoyo de su conclusión: Francia está en decadencia; se ha convertido en un nuevo Bizancio. El intelectualismo de Valéry le parece tan sólo un disfraz de un esteticismo extremado. Benda, sorprendentemente, juzga a los románticos franceses con más indulgencia que sus contemporáneos: elogia a Lamartine, a Musset y a Vigny. A Chateaubriand lo defiende tratándolo de nuevo clásico, aunque diferente. La verdadera decadencia de la literatura francesa sobrevino en la primera década del XIX con la influencia de Bergson: Bergson abrió la puerta al irracionalismo alemán e inició la destrucción de la razón. Benda ensalza el clasicismo francés como la gran fuerza de contraataque; pero, desposeída de su historicidad e incluso de su nacionalidad, pasa a ser algo abstracto, racional e incluso científico. Benda, de la manera que le caracteriza, afirma que la poesía es independiente de la lengua en la que se expresa: «La perfección arquitectónica de una tragedia de Racine, la verdad de una página del *Fausto*, existen sin tener en cuenta la lengua en que se han expresado» (*La France byzantine*, 140, 170-71). Mediante un peculiar cambio dialéctico, Benda se aproxima a sus enemigos —Action Française— en sus odios y sus amores; pero le falta la gracia salvífica de ellos: la preocupación por la poesía que no puede ser independiente de las sensaciones y de los sentimientos. Benda es una mente no poética cuya forma elegante oculta un racionalismo desecado predicado con la fría fiereza de un profeta del Antiguo Testamento.

El clasicismo, como lema, no era propiedad exclusiva del grupo de Maurras, ni aún siquiera de los demás polemistas antirrománticos como Julien Benda. La *Nouvelle Revue Française* utilizó durante algún tiempo el término y el concepto. Gide, en una entrevista con Émile Henriot, en 1921, declaraba: «Al haber fundado el secreto principal del clasicismo en la moderación, ahora puedo decir a Vd. que yo mismo me considero hoy día como el mejor representante del clasicismo». Esto, evidentemente, no se pensó que fuera un alarde de ironía, puesto que Gide, en el mismo contexto, asegura que el clasicismo tiende hacia la lítotes, la atenuación: «Es el arte de expresar lo más diciendo lo menos. Es un arte de reserva y

moderación». El gran artista clásico soporta el no tener ningún manierismo individual, «se esfuerza por ir hacia la vulgaridad» (*Oeuvres complètes* [1932 y sigs.], 11, 35, 39, 36). Gide desaprueba el uso meramente laudatorio del término y reconoce que ni Pascal ni Rabelais ni Villon, por no hablar de Shakespeare, de Dostoievski o de Dante, son clásicos en el sentido que él lo entiende. Desde la Antigüedad sólo ha habido clásicos en Francia, si se exceptúa a Goethe. El clasicismo es una invención francesa; en cualquier otro lugar se quedó en algo artificial, como muy bien lo demuestra el ejemplo de Alexander Pope. Gide, en 1909, había aplaudido el libro de Lasserre sobre el romanticismo; declaraba haber detestado siempre el romanticismo y la anarquía artística, pero no podía estar de acuerdo en cómo se estaba interpretando el romanticismo en la literatura francesa ni con la resignación y sensación de condenación eterna con la que los maurrasianos miraban el futuro (6, 7). Henri Clouard (otro maurrasiano que se había convertido en católico ortodoxo), en 1911, llamaba a Gide «nuevo Lasserre» (*Mercure de France*, 1 de agosto, 1911, pág. 226). Pero Gide, que escribía sobre Dostoievski como si estuviera escribiendo sobre sí mismo y que durante algún tiempo se declaró comunista, desde luego nunca fue un clasicista en ningún sentido por mucho que podamos valorar sus relaciones con la Antigüedad o los clásicos franceses.

Ni se puede llamar clasicista a Jacques Rivière, aunque el bien conocido ensayo «Roman d'aventure» (1913) profetiza un nuevo clasicismo. Comienza con un rechazo del romanticismo como «arte inferior, una especie de monstruosidad en la historia de la literatura». Al elogiar a Descartes como «padre del clasicismo», Rivière predice una nueva obra clásica que él sabe que no será como la de Descartes ni tampoco como las obras del siglo XVII, sino más bien imitaría la «escrupulosidad del pensamiento puro» característica de las obras clásicas (*Nouvelles études* [1947], 251, 253, 256, 258). En 1923, Rivière afirmaba que su predicción de una «novela de aventuras», una novela que avanza a través de acontecimientos constantemente nuevos, se había cumplido con el gran ciclo de novelas de Proust (citado por Blanche A. Price en *The Ideal Reader: Selected Essays by Jacques Rivière* [1960], 74), extraña interpretación, dado que, en 1913, el pensamiento de Rivière estaba, con seguridad, dirigido contra la novela psicológica y simbolista. Cuando en 1913 regresó Rivière de la cautividad alemana para hacerse cargo de la dirección de la

NRF, prometió en su declaración de propósitos «describir lo que a nosotros nos parece anunciar un renacimiento de lo clásico, no literal y puramente imitativo como lo entendían y lo definían antes de la guerra los discípulos de Moréas y los colaboradores de la *Revue Critique*, sino un clasicismo profundo, íntimo» (*NRF* 13 [junio 1919], 8). Pero no ocurrió nada de esto y ni Jean Paulhan ni Albert Thibaudet, sucesores de Rivière en la *NRF*, pueden ser calificados como clasicistas, ni siquiera esforzándose.

También hay un claro tenor clasicista en Paul Valéry. Prefiere el clasicismo al romanticismo a causa de sus rígidas costumbres, «sus estrafalarias normas». Las normas métricas completamente arbitrarias o las unidades exageradas le parecen valiosas, ya que todo arte es «dificultad vencida». *Phèdre* es el modelo de perfección: «Resiste todos los intentos de cambiarla» (*Varieté*, 5, 196). Disciplina, pureza, forma, moderación —la «danza con cadenas»— son los motivos clasicistas de la teoría de la poesía de Valéry, pero están seguramente cubiertos por el ideal de poesía absoluta tomado de Mallarmé. No se puede llamar clásica en ninguno de los sentidos aceptados.

El tema del clasicismo en la crítica francesa del siglo XX podría seguir siendo estudiado con mucho más detenimiento. Sin embargo, sería en extremo difícil e incluso imposible distinguir entre el impacto del clasicismo maurrasiano y un retorno independiente a la tradición clásica. No obstante, se puede estar razonablemente seguro de que Gide, Rivière y Valéry sintieron su presencia y reaccionaron ante ella.

Finalmente, podría ser oportuno reflexionar sobre algunas de las causas y los resultados del movimiento neoclásico francés. Es fácil adoptar un criterio político o sociológico y rechazar la crítica clasicista francesa como «reaccionaria». No hay nadie que niegue que, como tendencia distinta, estuvo asociada a Action Française y con la idea de nacionalismo integral que más tarde asumió ideas afines con el fascismo. Pero esto dice poco acerca de la crítica literaria real, que tenía sus raíces en un pasado remoto que no puede ser calificado sencillamente de feudal o burgués.

A riesgo de caer en una simplificación excesiva, se me ocurre que el clasicismo, como doctrina y modelo, conservó (o renovó) su atractivo porque sostenía un concepto de belleza y de arte que casi se está desinte-

grando. Sean cuales sean las conquistas del arte moderno y su recurso a otras tradiciones del pasado —lo primitivo, lo arcaico, lo bizantino, lo románico, el manierismo, el barroco, etc.— siempre estará presente el ejemplo radiante del arte griego del siglo V, de Virgilio, del Renacimiento italiano, de la época de Luis XIV y de los grandes alemanes Goethe y Hölderlin. Indudablemente el neoclasicismo es, y con frecuencia fue, escapista y académico; en Francia combinaba con la xenofobia, una especial estrechez de miras que ni veía ni quería ver lo que estaba sucediendo en el resto del mundo. Pero el movimiento neoclásico (que en la actualidad ha desaparecido) proporcionó también algo digno: resistencia contra la abolición del arte, que creció en su tiempo y continúa hoy con espantosa violencia como resulta evidente en el *pop art* y el *op art*, la poesía concreta y la música electrónica. El neoclasicismo vio tanto peligro en la confusión entre arte y vida en el naturalismo como lo vio, en sentido opuesto, en la deshumanización del arte, en el purismo de la poesía absoluta, en la tendencia hacia lo inorgánico, en el separarse de la tierra y de las sensaciones, en la «pérdida de centro» diagnosticada por muchos espectadores de la escena contemporánea. Aunque quizás representen un gusto restringido y una imagen específica del hombre y de la belleza, Fidias y Virgilio, Rafael y Tiziano, Racine y Goethe siempre proporcionarán un centro de seguridad, un punto de tranquilidad, una ejemplificación de lo que es el arte o, al menos, una clase de arte admirado a lo largo de los tiempos. Ningún escepticismo, relativismo o experimentación puede desconocer ni destruir esta clase de belleza.

Capítulo II

RETROSPECCIÓN

Alain (1868-1951)

Émile-Auguste Chartier adoptó el seudónimo de Alain cuando empezó a publicar, ya a una edad algo avanzada. Fue profesor y catedrático de enorme prestigio y adquirió muy buena reputación como filósofo, especialmente como filósofo estudioso del arte. En sus primeros tiempos escribió ocasionalmente estudios filosóficos y psicológicos, que se publicaban en periódicos y revistas fuera de París, y tomó parte en el Congreso de Ginebra de 1904, en el que, al parecer, fue el único que apoyó a Bergson. Parte de sus colaboraciones en diferentes publicaciones se editaron reunidas en 1908-1909, pero no despertaron mucho interés. En 1920 reunió sus colaboraciones en dos tomos con el título *Les propos d'Alain*, pero Alain no adquirió fama hasta que *Propos de littérature* apareció en 1933 y la publicación de un pequeño libro sobre Stendhal en 1935. Alain murió en 1951 a la edad de ochenta y tres años, pero no alcanzó un amplio número de lectores hasta después de su fallecimiento, especialmente con la edición de la Pléiade, en cuatro tomos, de todos sus escritos. Abarcó toda clase de temas en los que pueda pensarse y escribió varias monografías (la citada sobre Stendhal, otra sobre Dickens y una tercera sobre Balzac) así como también un completo tratado de estética titulado *Système des Beaux-Arts* (1920) que está dedicado principalmente a las llamadas más generalmente bellas artes, pero tiene también un capítulo sobre poesía. Su libro sobre Stendhal comienza del modo más extra-

ño: «Un hombre incrédulo es un hombre raro. No es difícil no creer en nada, pero sí es difícil no ser nunca un iluso y al mismo tiempo creer en el hombre y amar al hombre tal como es». A causa de esta «completa amistad hacia el hombre», Alain cree que Stendhal no está falto de criterio y, en su tiempo, es «la única persona de su especie». Alain desarrolla luego esta idea del amor de Stendhal por el hombre, un amor moderado por el conocimiento de su debilidad e incluso de sus rasgos de maldad.

En lisant Dickens (1945) es uno de los más peculiares himnos a un escritor que yo haya leído jamás. Alain muestra su admiración por todo lo que hay en Dickens en términos de panegírico —el ambiente, los personajes, incluso la trama— y va elogiando todas sus obras una a una, culminando en la glorificación de *Nuestro amigo mutuo (Our Mutual Friend)*, que le parece la obra maestra más grande del arte de la novela. Admira los argumentos más extravagantes fantásticos y los rasgos melodramáticos de Dickens e incluso se identifica con los personajes que Dickens retrata como malos y maliciosos. Solamente hay un caso en el que Alain sí vacila: su elogio a *Christmas Carol* es ambiguo, ya que él la considera una apología de la vida pacífica, pasiva, filistea. Pero esto le atrae, pues reconoce que Dickens quería o, por lo menos, intentaba conseguir una vida idílica semejante, con mujer y niños alrededor del hogar. Alain se muestra sólo un poco más frío hacia el Dickens de los comienzos, especialmente hacia *Pickwick Papers* y el limpiabotas Sam Weller, en los que encuentra, por raro que parezca, una «forma *a la* Voltaire» (*Les Arts et les dieux*, 835). Alain hace muchas afirmaciones que con frecuencia sorprenden. Cree, por ejemplo, que la «emoción» de un relato le da existencia y que el «movimiento» de la historia inspira los personajes.

Todo el esquema de Alain se basa en un escenario histórico: el hombre se encuentra primero en un escalón inferior, una existencia física cercana o incluso idéntica a la de los animales; se eleva a un segundo grado cuando inventa la sociedad y se convierte en un miembro de una comunidad; y, finalmente, su nivel espiritual (en el que *espiritual* tiene el significado más amplio del término), que abarca no sólo religión sino también todo esfuerzo humano en el arte, la ciencia y la literatura. Su libro *Les Dieux* (1947) termina con un elaborado intento de crear una nueva mitología. El hombre admira y glorifica a los héroes como dioses. Alain se identifica profundamente con la adoración que rendían los antiguos al

héroe, por ejemplo, al ensalzar al César como un dios. Después, con facilidad, pasa al cristianismo: Jesucristo aparece como un héroe-dios, a la Virgen María la admite debido al culto que la rodea y hay una elaborada defensa de la idea de la Trinidad. Esta mitología es, evidentemente, griega y cristiana, pero, en teoría, Alain espera que sea concebida como universal, que abarque toda clase de nación y termine en panteísmo un tanto indiscriminado. Hablando con franqueza, Alain tiene su mérito como *vulgarisateur*, pero apenas alguno como crítico independiente.

Rémy de Gourmont (1858-1915)

Rémy de Gourmont fue novelista y crítico de una considerable reputación e influencia. En Inglaterra influyó en Ezra Pound y en T. S. Eliot especialmente. En 1926, Pound publicó *The Natural Philosophy of Love*, traducción de la *Physique de l'amour* de Gourmont (1903), a la vez que Eliot, en *The Sacred Wood* (1920), dedicaba elogios a Gourmont como «crítico perfecto». Richard Aldington, en 1928, reunió una amplia antología en dos tomos que daba a conocer a Gourmont y, en 1921, Aldous Huxley publicó *A Virgin Heart*, traducción de *Un Coeur virginal* (1907).

En Francia, la fama de Gourmont alcanzó la cumbre en 1902 con la publicación de *Le problème du style*, que fue muy ampliamente comentado. Un libro anterior, *Le Latin mystique* (1892), estudiaba el simbolismo medieval, en franco apoyo al nuevo simbolismo francés. La relación de Gourmont con el simbolismo era estrecha y personal. Era asiduo participante en las reuniones de Mallarmé y conocía y elogiaba a Villiers de L'Isle-Adam y a Vielé-Griffin. Años más tarde, Gourmont escribió unos recuerdos detallados de aquellas primeras escuelas simbolistas. Gourmont procedía de una familia prominente de hacendados normandos y durante muchos años estuvo empleado en la Bibliothèque Nationale. Se vio obligado a retirarse en 1891 cuando se le presentó el lupus, una enfermedad cutánea, y pasó el resto de su vida en un aislamiento casi total.

Gourmont fundó la revista *Mercure de France*, que durante largo tiempo sacó adelante casi sin ayuda de nadie. Sus numerosas colecciones de ensayos están tomadas de artículos aparecidos por primera vez en esta

publicación. Gourmont fue, en conjunto, un crítico tolerante. En sus primeros años se opuso con energía al naturalismo; Zola fue su principal blanco. La relación de Gourmont con Gide fue, sin embargo, lo que más contribuyó al detrimento de su fama. En *Corydon* (1924), Gide atacaba las teorías expuestas en *Physique de l'amour* y continuó mostrando su antipatía a Gourmont con alguna violencia, al menos en privado. En una carta de las de Gide, que probablemente nunca fue enviada pero que está transcrita de sus papeles de la Bibliothèque Nationale, hablaba de Gourmont como «uno de los espíritus que más detesto» (1902). Parece haber acuerdo general en que el antagonismo de Gide aceleró el declinar de la reputación de Gourmont después del estallido de la Primera Guerra Mundial. Se nos dice que estuvo eclipsada durante años, si bien, hoy día, existen numerosas monografías que tratan de él, principalmente académicas, que se refieren, en gran parte, a sus ideas en temas lingüísticos. Su filosofía no puede ser tomada en serio. Declara ser idealista; pero idealismo aquí sólo significa rechazo al materialismo. En realidad, Gourmont es completamente materialista, e incluso positivista. Todo esto lo explica la psicología. El «idealismo» solamente es un raro eco de Schopenhauer que Gourmont percibió, probablemente de segunda mano, a través de la obra de Thĕodule-Armand Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer* (1874). Representación, para Gourmont, significa realmente subjetivismo: «El mundo es mi representación» —interpretación totalmente falsa de Schopenhauer—. Hay una cita que revela el idealismo meramente verbal de Gourmont: «Las causas del idealismo están profundamente enraizadas en la materia. Idealismo significa materialismo; y, a la inversa, materialismo significa idealismo» (Uitti, 71).

En la práctica, Gourmont es, con frecuencia, un teórico extremado de «el arte por el arte». Todo artista debería tener su impronta personal, que viene determinada por su modo de hacer y su capacidad creativa. Encontramos aforismos tales como «El arte no termina; donde hay terminación hay crítica» (Uitti, 93). La teoría de la poesía de Gourmont es, en muchas formas, totalmente simple. Da la mayor importancia a la imagen. Esta teoría fue el origen del imaginismo como movimiento literario que durante algún tiempo floreció en América. La poesía crea valores y nos hace ver el mundo –«ver» en el sentido literal, un ver *visual*, no exacta comprensión–. Gourmont es enemigo del lenguaje abstracto y, de ahí, de

mucha de la poesía francesa al estilo del siglo XVIII. Admira mucho más a los poetas a quienes ahora se les llama barrocos, el período de Ronsard y Malherbe. Gourmont muestra un gran mérito al editar y comentar obras de autores que, en su tiempo, estaban casi olvidados; como la nueva edición de las de Théophile de Viau, de 1909, con introducción del propio Gourmont. También descubrió, aunque seguramente no fue el primero, la poesía de Gérard de Nerval y publicó una nueva edición de su obra en 1905.

Gourmont admira a pocos poetas aparte de Hugo y Rimbaud, que también empleaba metáforas principalmente para hacernos comprender el mundo. En el fondo, la reputación de Gourmont se debe a sus escritos sobre la lengua francesa y conceptos tales como la «disociación de ideas». *Le problème du style* anuncia que «el problema real del estilo es cuestión de fisiología» (9) y se permite ataques, prolongados y aburridos, al notable texto de estilística, *L'Art d'écrire*, de Antoine Albalat. Gourmont compara a Albalat, estilista pasado de moda que recomendaba una escritura fluida y de clara exposición, con la teoría de que todo estilo es individual y dependiente de la dieta, de si se vive en el campo o en París, de las diversiones de cada uno y de las enfermedades que cada uno padece. Gourmont concede mucha importancia a las diferencias locales e intenta algo semejante a una topografía lingüística de Francia. Define el estilo principalmente en términos de sus cualidades visuales, que son al mismo tiempo emotivas; lo que rechaza es un estilo abstracto o sentimental. Gourmont admite que hay una memoria auditiva lo mismo que la hay visual. Afirma que el arte es incompatible con las preocupaciones morales o religiosas. Lo que importa es la sensibilidad del autor. Arguye que los modelos sirven para poco, que la imitación de tales modelos no tiene utilidad y no tiene interés, ya que es un estilo artificial e intencionado, como el estilo tan exagerado de Hippolyte Taine. Gourmont se ocupa de las metáforas de Homero y la escasez de metáforas en *La Canción de Rolando*, que es brutalmente realista, y hace notar que Chateaubriand y, más tarde, Flaubert entendieron que el arte de la descripción es el arte de la visión. Pero Gourmont, en realidad, modifica este énfasis en lo visual al admitir que la sensibilidad ha de entenderse como una capacidad general de sentimiento que se desarrolla de modo diverso en cada uno de los seres humanos.

Le problème du style continúa con una especie de historia del estilo francés. Gourmont se ocupa extensamente del *Télémaque* de Fénelon y también de Stendhal; y constantemente vuelve a atacar a Albalat y a otros autores que veían el estilo como independiente del asunto. También Gourmont pone de manifiesto su admiración por Buffon. El libro discurre, de pasada, sobre cuestiones que tienen relación con el tema general, como el plagio y las ilustraciones. Gourmont, muy radical, dice que «nunca se puede ilustrar una novela» (*PS*, 150). Siempre retorna a la máxima de que asunto y estilo son idénticos.

Capítulo III

LA *NOUVELLE REVUE FRANÇAISE*

André Gide (1869-1951)

André Gide escribió numerosos ensayos y reseñas para la *Nouvelle Revue Française*, muchos de ellos de un interés netamente transitorio, dedicados a escritores que hoy día están completamente olvidados o aquellos que se ocupan de los problemas políticos del momento, tales como sus «Reflexiones sobre Alemania» (1918) y «El futuro de Europa» (1923). Algunas de sus semblanzas biográficas son de gran interés para la historia de la crítica, especialmente el conocido artículo sobre Mallarmé (1898) que ensalza su «inmortal serenidad» y sus convicciones, que eran intransigentes y de difícil ataque por parte de la crítica. Los recuerdos que conserva Gide de Oscar Wilde (1902) hacen referencia a sus encuentros con él, el primero en 1891 y otro posterior en París, después de la condena y los años de prisión que sufrió Wilde. Gide habla de él principalmente como figura pública y se refiere a lo que Wilde dijo: que puso todo su genio en la vida y sólo su talento en la obra. Gide nos da cuenta de la completa transformación que obró la cárcel en Wilde y se conduele de su apurada situación, pero sin ninguna muestra de verdadera indignación. En otro grupo de ensayos, Gide defiende el clasicismo en la literatura francesa. El clasicismo es para Gide «el triunfo del orden y la moderación sobre el romanticismo» (*Prétextes*, 195). Ello requiere, en su opinión, modestia, sumisión y reserva, y a él le parece un fenómeno especialmente francés. Este concepto no tiene mucho que ver con el clasi-

cismo histórico de la época de Luis XIV ni con las discusiones alemanas sobre los dos estilos en la literatura.

Los ensayos muestran cuál es el gusto general de Gide. Él es un crítico en el viejo sentido, que juzga y comenta con calma, sin muchos conocimientos teóricos, a menos que se considere como una aportación importante en aquel tiempo su defensa del clasicismo. Entre los autores franceses, Gide siente gran admiración por Flaubert, Baudelaire y Théophile Gautier. Invitado a citar sus novelas favoritas, mencionó, sin sorprender, *La Chartreuse de Parme*, de Stendhal, y, con sorpresa, *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos. Aunque también incluye *La Princesse de Clèves*, de Madame de La Fayette, se lamenta de su falta de intriga y misterio: es «un callejón sin salida» (*P*, 147). No hay nada nuevo en el elogio de Gide a Balzac y a Flaubert. A veces, especialmente en conferencias públicas, Gide hace reflexiones generales sobre literatura —elogiando la poesía, citando a Keats, quitando toda importancia a las cuestiones de influencia y dependencia como de interés secundario—. «Las mentes elevadas», dice, «nunca temen las influencias; por el contrario, las buscan con una especie de deseo semejante al ansia de vivir» (31).

Gide detesta los nacionalismos en la literatura y lo expone con amplitud. Es evidente que conoce y admira a los rusos, incluidos Pushkin y Gogol. El libro de Gide sobre Dostoievski (1923) consiste principalmente en el contenido de conferencias pronunciadas en 1922, pero se basa en escritos anteriores, especialmente en un largo artículo sobre la correspondencia del autor ruso, que se remonta a 1908. Su interés por Dostoievski procede, según dice el propio Gide, de su juventud. Gide rechaza de plano el informe de Melchior de Vogüé incluido en *Le Roman russe* (1886). Vogüé, que dio a conocer a Dostoievski en Francia, se mostraba completamente indiferente en cuanto a toda la obra de Dostoievski posterior a *Crimen y castigo* y desconocía por completo todo lo que se refería a la religión y las doctrinas del autor, por lo que presentaba una imagen falsa del mismo. El primer capítulo de Gide es una hábil selección de extractos de la edición francesa de la correspondencia de Dostoievski (1908), en el que vuelve a contar su vida en términos de gran afecto. Sólo parece vacilante, a la luz de la investigación moderna, el énfasis que pone al tratar de la epilepsia del escritor ruso. La segunda parte de esta sección expone

las opiniones de Dostoievski sobre el catolicismo. Gide compara a Dostoievski con Maurice Barrès, resaltando sus diferencias. Aunque no parecen distintos en cuanto a que los dos adoran su tierra y su nación, a Dostovievski le interesa la humanidad entera y siempre la antepone a un reducido nacionalismo. Gide termina con una referencia al elogio del sacrificio en Dostoievski. El gozo por encima del sufrimiento está latente en toda la obra de Dostoievski, arguye Gide, «un gozo que ya había sentido Nietzsche con toda claridad y yo acuso a M. de Vogüé de haberlo pasado por alto» (*Dostoievski*, 42).

El resto del libro consiste en las charlas que Gide dio en 1922 en la Jacques Copeau's School of Dramatic Art, que al parecer tuvieron un éxito extraordinario. El propio Gide anotó en su diario el 22 de abril de 1922: «Dostoievski es aquí, muchas veces, sólo un pretexto para exponer mis propias ideas y me excuso por anticipado si es que he falseado el pensamiento de Dostoievski». El 4 de agosto de 1922 escribió en el diario: «Yo presento mi propia ética al amparo de Dostoievski». Pero parece que no es cierto en absoluto. La exposición de Gide, objetiva y sustancialmente correcta, de las principales ideas de Dostoievski da a entender que esas ideas nunca son expresadas de un modo abstracto sino siempre por medio del personaje que las expresa. Gide describe correctamente a Dostoievski como hombre humilde, en contraste con el vanidoso Rousseau. Él mismo se dio con generosidad en su obra, dice Gide. «Se perdía en cada uno de los personajes de sus libros y por esta razón es en ellos en donde se le puede volver a encontrar» (*D*, 48). Gide trata, en un tono favorable, las primeras obras de Dostoievski; de su condena, de la parodia de su ejecución y de los años que pasó en el campo de prisioneros en Siberia. Sobre el tema de Jesucristo, a diferencia de Nietzsche, que tuvo celos de Cristo hasta la locura, Dostoievski «sentía que se encontraba cara a cara con algo superior, no solamente superior a él sino a toda la humanidad, algo divino» (74). Gide, luego, se ocupa extensamente del ambiente de las novelas, pero no entra a juzgar cuestiones como la supuesta confesión de haber raptado a una muchacha. En la nueva versión que Gide da de esta historia, Dostoievski se confiesa a Turgeniev —un toque de color, de lo más inverosímil, dado a una sospecha sin fundamento basada en la confesión de Stavrogin en el capítulo suprimido de *Los endemoniados*—.

Gide está sumamente interesado en la psicología de Dostoievski. Habla, por ejemplo, como si Dostoievski hubiera promulgado una ley en virtud de la cual un hombre que ha sufrido humillación podrá buscar la manera de, a su vez, infligir humillación. Gide fue uno de los primeros en sostener que los personajes de Dostoievski no son valorados por su bondad de corazón sino por su grado de orgullo. El orgullo, en Dostoievski, conduce inevitablemente al desastre. Gide compara a Dostoievski con Balzac, lamentando, de manera extravagante, que en la obra de Dostoievski se eche en falta la presencia de dos factores: la inteligencia y la voluntad. En todo Dostoievski no hay ni un solo gran hombre. El más perfecto y más admirado —Padre Zosima— es un santo y no un héroe. Gide observa que Dostoievski atribuye sus ideas más atrevidas a personajes secundarios, como si él, al parecer, no quisiera proclamarlas como propias sino que más bien tratara de proteger su radicalismo de una crítica excesiva. Los personajes se quedan muchas veces metidos en su concha; sus sentimientos, pensamientos y pasiones profundamente ocultas en condiciones de un absoluto aislamiento. Dostoievski creía, de una forma apasionada, en la discontinuidad de los estados psíquicos del hombre y en la simultaneidad de estados contradictorios en el alma y en la mente humanas. Cuando alude a la cuestión de la doble personalidad, Gide hace referencia a *Doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson. La doble naturaleza de los personajes de Dostoievski tiene su fundamento en su idea de que «casi todos los hombres son polígamos; quiero decir, que, a modo de satisfacción de la complejidad de su naturaleza, casi todos son capaces de simultanear varios afectos» (*D*, 123). Pero Gide parece equivocarse al negar que los celos juegan un papel importante en la obra de Dostoievski. La propia reseña que él hace de *El eterno marido*, en la que habla de los intensos celos del desconfiado héroe, refuta tal opinión.

Gide pasa luego a exponer la ética de Dostoievski, que le parece la esencia de la religión cristiana: «Los triunfos individuales mediante la renuncia a su individualidad... El que la somete obtendrá la plenitud de vida eterna» (*D*, 150). Esta doctrina le parece a Gide la antítesis de las enseñanzas de la Iglesia Católica Romana: «No conozco ningún autor que a la vez sea, en espíritu, más cristiano y menos católico» (152). Gide, como Dostoievski, tiene una pobre opinión de la inteligencia. «Las tenta-

ciones y los problemas de la inteligencia son malos, quizás incluso sugeridos por el demonio. Rebeldes intelectuales como Raskolnikov, al final se arruinan. *Notas del país de los muertos*, con su desprecio del pensamiento y paralización de la acción, está considerada, con razón, la piedra clave de toda la obra de Dostoievski» (160). Los hĕroes de Dostoievski desconfían, todos ellos, de la inteligencia, e incluso son mentalmente pobres, como Myshkin. Gide observa las afinidades de Dostoievski con la religión oriental y constantemente lo compara con Nietzsche, a quien Gide considera como el más importante antagonista de Dostoievski.

Gide está fascinado por la figura de Kirilov, de quien piensa que lleva sobre sus espaldas todo el peso de la trama de *Los endemoniados* —seguramente una exageración, ya que Stavrogin es la figura central de la obra—. Kirilov le parece particularmente ruso, para quien la nacionalidad presupone cualquier declaración universal. El libro termina con la afirmación de que Dostoievski veía Rusia ofreciéndose como víctima, al igual que Kirilov, en sacrificio por la salvación de Europa y del resto de la Humanidad. Más tarde, Gide no vio contradicción entre aceptar a Dostoievski y su propia adhesión reciente al comunismo, que fue, sin embargo, de corta vida. Una visita a la Unión Soviética, que describe en *Retour de l'URSS* (1936), lo desilusionó por completo cuando vio el chauvinismo, el antisemitismo, la xenofobia y la herencia del zarismo. Pero Dostoievski siguió siendo para Gide un exponente de la confianza en sí mismo, la individualidad y la libertad. No hay duda de que Gide ignoraba muchas facetas de Dostoievski, pero sus reflexiones proporcionan una clara, franca y favorable exposición de la mayor parte de las ideas de Dostoievski. El énfasis lo pone en las distintas psicologías y tipos de hombres descritos en los libros de Dostoievski, así como también en el mensaje religioso que Gide todavía aceptaba en aquel tiempo.

Jacques Rivière (1886-1925)

Rivière nació en Burdeos en 1886. Fue secretario de la *Nouvelle Revue Française* fundada por Gide en 1912, pero siendo soldado en la Primera Guerra Mundial fue hecho prisionero y pasó casi cuatro años en un campo de concentración, en Suiza. Después de su regreso pasó a ser

editor de la *NFR*, puesto que siguió ocupando hasta su prematura muerte en 1925. Su primera colección de ensayos, *Études,* apareció en 1911 y con ella adquirió fama. Su reputación no consiguió mejorarla su libro *L'Allemande* (1918), que trataba de sus experiencias de guerra y que fue interpretado como una apología de Alemania porque describía el trato favorable o, al menos, gentil recibido en el hospital del campo de prisioneros. Rivière había tenido una educación católica y, en 1913, en parte por influencia de Paul Claudel, con quien mantenía una detallada correspondencia a pesar de haber tenido solamente unas breves entrevistas con él en 1907, se convirtió en un fervoroso creyente que comulgaba con regularidad. Rivière ha provocado interés no sólo por su evolución en la vida religiosa y su correspondencia con Claudel y Gide sino también como cuñado de Alain-Fournier. Rivière fue también un temprano propagandista de Proust, con quien tuvo un encuentro en 1914 y de quien escribió críticas favorables desde un principio, en la época en que Gide, que era entonces lector de la editorial Gallimard, había rechazado *Du côte de chez Swann* para su publicación.

Las luchas espirituales de Rivière, su intento de conseguir entender su propia existencia y sentimientos, le llevaron a estudiarse a sí mismo y a sus contemporáneos, estudio que podría calificarse de psicoanalítico en un sentido no ortodoxo. Escribió favorablemente sobre Freud, combinando su filosofía con la de Proust: ambos estaban interesados en la relación entre vida y sufrimiento, deseo y angustia. Algunos ensayos sobre Proust y Freud giran alrededor del concepto de nueva novela psicológica. En *Marcel Proust et la tradition classique* (1920), se muestra, sin embargo, un tanto reservado. Rivière se queja de una cierta pesadez intelectual en la sensibilidad de Proust y trata sus libros como un estudio de los sentimientos, un discurso sobre las pasiones, casi como un tratado de psicología. Otro ensayo posterior, «Marcel Proust et l'esprit positif» (1923), lo juzga principalmente en términos de su «inmenso escepticismo tranquilo y natural». Rivière piensa que hay en el carácter de Proust una cierta dificultad, un recelo que lo convertía en un terrorífico revelador de lo que él mismo y otros eran, un desenmascarador de hipocresías, un enemigo de las ilusiones, especialmente del amor. El ideal de Rivière lo constituye la sinceridad, a la que, no obstante, considera lo exactamente opuesto a la vida: hemos de elegir entre las dos. Más tarde aún, en *Une Nouvelle*

Orientation de la Psychologie, Rivière critica con severidad a Proust por su interpretación de Swann. La identificación de Proust con Swann revela una deficiencia interna. Proust niega o deja de reconocer todo contacto íntimo entre los seres humanos, lo cual elimina el elemento dramático de la vida y de la conciencia. En una calificación bastante extraña, Rivière afirma que Proust es «clásico» en su ataque contra la enorme máscara psicológica abandonada por el romanticismo. A pesar de sus muchas reservas con respecto a Proust, Rivière fue sumamente eficaz en la difusión de su fama, particularmente a través de una edición especial de la *NRF* en marzo de 1923.

El hecho de mi insistencia aquí en hablar de Proust, sin embargo, ha podido llevar a alguna confusión, ya que tanto *Études* como *Nouvelles Études*, publicado en edición póstuma en 1947, contienen una serie amplia de ensayos: sobre Baudelaire, sobre pintores como Ingres, Cézanne y Gauguin, sobre Claudel, sobre los músicos Franck, Wagner, Debussy y Mussorgsky. Una parte curiosa de la primera colección está dedicada al *Tristan und Isolde* de Wagner, en la cual Rivière insiste con monotonía en que Tristán experimenta una inmensa desesperación y una sombría pero triunfal entrada en la nada.

Études termina con una extensa sección dedicada a André Gide, que, evidentemente, es el maestro a quien Rivière admira casi sin ninguna reserva y a quien imitó el estilo de un modo que a veces tiene apariencia de parodia. En primer lugar, hay un largo capítulo sobre el estilo de Gide en el cual se muestra la diferencia entre la primera época, representada por *Les Nourritures terrestres* (1897), y la segunda, representada por *L'Immoraliste* (1902). Rivière está deseoso de poner de relieve que Gide no es un pensador abstracto, que en su obra se funden forma y contenido y su estilo está inbuido de una especie de «interiorismo». El estilo de su primera época es exuberante y retórico; el de la segunda es de una calculada simplicidad. Rivière muestra que los libros de Gide están compuestos de modo muy diferente uno de otro. En el más reciente, *Les Nourritures terrestres*, parece estar interrumpida la continuidad y que la obra empieza de nuevo en cada caso. Estos primeros libros tienen en común un tono general y cierta unidad emocional; están diseñados según movimientos internos. La parte dedicada al estilo va seguida por otra que Rivière llama «el alma», que resalta el inmenso amor de Gide al agitado

desasosiego, a la aparentemente conflictiva ironía y a la indiferencia, que después llegó a ser lo más prominente. Rivière ve que, en muchos aspectos, *L'Immoraliste* es un autorretrato, si bien no insiste en esta idea. Sobre todo Isabelle, la heroína de la historia, deja ver el alma de Gide. Esta parte termina con un elogio al autor, quien, en su alabanza del mundo y la alegría de la vida, parece expresarse con perfecta claridad y optimismo, en lo que, a Rivière, le recuerda a Nietzsche.

Otra gran parte de *Études* está dedicada a Paul Claudel, al cual describe Rivière con todo detalle: su doctrina y su teología, su enseñanza en el tema del pecado original y la redención y sus curiosas ideas sobre el alma humana después de la muerte. Rivière siente una inmensa admiración hacia Claudel y observa que su conversión al catolicismo ortodoxo venía ya preparada desde 1906-1907.

El ensayo más extraño es uno dedicado a Baudelaire (1910). Yo encuentro difícil reconocer a este Baudelaire, aunque Rivière cita versos de su poesía que lo facilitan. A Baudelaire lo muestra como inofensivo de una forma un tanto extraña, incluso idílico y pastoril, compasivo con los humildes y los modestos, y que celebra la existencia de un paraíso escondido. No puede darse un contraste mayor que el que hay entre el Baudelaire que nos presenta Erich Auerbach y el que ve Rivière. Únicamente en una nota a pie de página sí hace Rivière alusión al poderío del mal y al satanismo, pero, al parecer, no lo toma en consideración, simplemente por ser propio del mal gusto de la época. Rivière interpreta la poesía de Baudelaire como llena de amor, y en ella escucha la voz de un ángel, un ángel sabio y desesperado que no tiene ilusiones pero que, incluso cuando habla de cosas horribles y violentas, es capaz de seguir teniendo un inmenso amor a la vida. El ensayo, que ocupa el primer lugar en *Études*, comienza con la evocación de una imagen de Baudelaire paseando a la largo de la calle preocupado por sus deudas y con la esperanza de poder conseguir ayuda para pagarlas escribiendo artículos. O quizás, dice Rivière, está inventando alguna broma pesada que dar al amigo al que va a visitar o elaborando, en su mente, uno de sus poemas; acoplando palabras «que no casan bien». Rivière admite que podría no haber conocido de Baudelaire otra cosa que sus fantasías: «Pero tenía un alma. La llevaba en el centro de su vida. Estaba presente cuando sufría o cuando gozaba. Estaba preparada para sentir cualquier cosa; no con diletantismo, sino

como una auténtica pobre alma hecha para el dolor y el infortunio. El alma, ¡esa cosa desconocida que hay en nosotros y que nos espía en todas nuestras aventuras! De regreso a casa la dejaría en libertad. Hablaba sabiamente; hablaba de sus sufrimientos sin violencia, sin gritos. Hacía su examen de conciencia» (*E*, 10-11). Esta escena que presenta el alma como algo distinto del cuerpo, habitando en él como un ente casi totalmente extraño, es el tema central de Rivière. El hombre y su obra no tienen nada, o muy poco, que ver el uno con la otra. Pero al final sí que modificó este modo de ver e incluso lo sustituyó por un intenso interés por la biografía.

Este primer libro no nos sirve mucho de preparación para los escritos posteriores de Rivière, que son más lúcidos y han abandonado las entusiásticas tonalidades de celebración y los intentos de imitar a los autores que comenta. Un ensayo, atrevido y sorpredente, titulado «Reconnaissance à Dada» (1924), no trata de los escritos dadaístas, a los que desdeña, no sólo por ser ininteligibles sino también ilegibles. Rivière, sin embargo, se muestra profundamente impresionado por la aceptación satisfactoria de la idea de contradicción por parte de los dadaístas. Él admite la opinión de que dentro de nosotros mismos damos cobijo a consciencias diversas. La contradicción, según los dadaístas, es, sencillamente, imposible: «La existencia del individuo es razón suficiente para cualquier cosa que exprese. Una palabra, un gesto, tienen su propia necesidad, su explicación, su precisión, por el hecho de que proceden de mí mismo; la una no puede entrar en conflicto con el otro» (*NE*, 201). Los dadaístas aceptan la incoherencia. Saben que el arte es «truco» y «artificio» y por ello necesita «eliminación, combinación, arreglo». Renuncian muy conscientemente a la creación de obras de arte. Rivière admira su audacia, su «golpe de genio», cuando los dadaístas «dejan el arte, se pasan a una región indefinible de la que sólo se puede decir que en ella la calidad estética deja de existir» (202). Cita a Tristan Tzara cuando dice que ellos «escriben más allá de los cánones de la belleza y de su dominio». Los dadaístas escapan de todos los valores, «cualquiera que sea su categoría». Piensan que es suficiente hacer con precisión cualquier cosa que a uno le pase por la mente. Adoran la paradoja y no tratan de resolverla. «El corolario inmediato de estos principios», escribe Rivière, «es el de que la lengua no tiene un valor fijo o definido» (203). Para los dadaístas no es un

medio sino una «presencia», y la cuestión de la síntaxis va acompañada de una especie de misticismo. Rivière no distingue entre dadaístas y surrealistas, y cita a André Breton, quien acepta toda una serie de conceptos erróneos que inevitablemente ponen de manifiesto que un poema no es absolutamente único. Escribir es un acto privado y no realmente necesario. A los dadaístas les parece un intento «de engañar a otros, de inducirlos a creer en algún milagro» (205). «Antes del dadaísmo vivíamos callando muchas cosas», afirma Rivière. Un tanto sorprendentemente, Rivière saca a colación a Flaubert y a su principal crítico, Albert Thibaudet, quien lo calificaba de ejemplo notable de autor que «piensa según los temas». Rivière está de acuerdo con la importancia que Thibaudet da a la declaración de Flaubert: «En *Salambô* quise dar la impresión del color amarillo. En *Madame Bovary* quise hacer algo que tuviera el color del moho en los rincones donde hay termitas». Me pregunto si tales desvaríos de Flaubert pueden tomarse en serio. Rivière necesita algo que sea la quinta esencia, algo completamente libre de asuntos vulgares. Hace especial mención de Rimbaud, a quien considera el más grande poeta de Francia. Rivière admira a Mallarmé por escribir poemas construidos con grupos de palabras. Pero el dadaísmo fue más allá. Llegó a una conclusión favorable, a la «nada lingüística» (215). Rivière recoge un dicho de Breton: «Es inadmisible que un hombre deje alguna huella de su paso por la tierra». Rivière quiere cambiar todo arte: «Tenemos que renunciar al subjetivismo, a la efusión, a la pura creación» (216). Pero luego cambia otra vez y espera un redescubrimiento del proceso creativo, su poder de transformación. El escritor «siempre seguirá siendo un inventor, pero ni tiene que parecer que lo es ni saber que lo es». Y termina con un elogio optimista del escritor: «Tiene por misión traer a la vida un mundo irreal que tiene que nacer de su diligencia en la reproducción de lo real, y el engaño del artista ya no tiene que ser engendrado por otra cosa que la pasión por la verdad» (217). Este ensayo, que inicialmente puede tener apariencia de nihilista y favorable a la abolición del arte por los dadaístas, termina como una celebración de una nueva verdad para el arte. Es otra de las extrañas ambigüedades de Rivière.

El título «Le Roman d'aventure» (1913) es un tanto erróneo, ya que el ensayo se ocupa extensamente del simbolismo y recomienda indulgencia para los placeres del arte. Rivière quiere una nueva novela escrita de

acuerdo con los principios clásicos, una «novela de aventuras» que él contrasta con el simbolismo: «El escritor simbolista se encontraba en un estado de memoria; (el escritor de mañana) se encontrará en un estado de aventura» (*NE*, 265). Nos podría desconcertar el término «novela de aventuras». Se propone sencillamente como enemigo de la novela psicológica francesa de autores como Paul Bourget y Anatole France, y Rivière evoca las sombras de autores extranjeros de novelas de aventuras como Dickens, Dostoievski, Defoe y Stevenson.

Lo que más choca al lector es el asombroso sistema de metáforas que con tanta densidad utiliza Rivière inicialmente para describir el simbolismo que él se atreve a identificar con el subjetivismo y el relativismo; es la absorción en el ego del escritor. El simbolismo es dado por muerto; únicamente podemos admirarlo a distancia, como un espectáculo (*NE,* 245). «Los simbolistas», escribe Rivière, «no conocían otros placeres que los de la gente cansada. Llegaron al final de un siglo en el que la gente trabajaba duro; vivían en un ambiente de final de jornada. No sin razón, el simbolismo estaba ligado a la filosofía idealista». Rivière continúa con esta descripción del simbolismo:

> El mundo sensato quedaba reducido a un tapiz de leyenda adornado con magníficos motivos fantásticos que parecían extenderse por encima de las divisiones interiores del cerebro. La gente que vivía en el centro de este sueño podía, naturalmente, disfrutar únicamente de placeres ideales. Se encerraban en sí mismos con su espíritu y se divertían revolviendo una a una todas sus chucherías, moviéndolas de un lado a otro y volviéndolas a colocar en orden. Su presente no es más que el final de un largo pasado. Por encima de todo, les gustaba recordar; pasaban el tiempo hurgando en la memoria y dejando al nuboso cielo apoyarse en los cristales de las ventanas, admirándose, en silencio, con una tímida alegría, de las pequeñas llamas que habían sido reavivadas (246).

El ensayo continúa siempre en la misma vena y en el mismo estilo, sin hacer referencia a ningún autor ni texto ni pintura ni obra musical determinados. Es una fantasía con conceptos abstractos. La nueva literatura que Rivière defiende, la novela de aventuras, rompe con todos estos modos e ideas; rompe con el romanticismo, al que detesta no sólo por estar pasado de moda sino como «arte verdaderamente inferior, una espe-

cie de monstruo en la historia de la literatura» (*NE*, 251). Rivière ve la nueva literatura como clásica en el sentido de escape de toda emoción, de todo sentimiento. Admira a Descartes como iniciador de esta nueva actitud que exige perfección, obra terminada. En una nota cita al pintor Poussin: «No he descuidado nada» (254 n.). Para Rivière ésta es la esencia del clasicismo, la sensación de haber llegado a alguna unidad que se identifique con la verdad. Sin referirse a libro ni autor determinado, Rivière desarrolla este ideal de una nueva obra que abarcará todo y tendrá por meta una «claridad y una diferenciación perfectas» (259). Esta original manera de ver la naturaleza del mundo está amenazada por todo el desarrollo de la mente moderna, la decadencia de la religión y la pérdida de contacto con el arte primitivo. De súbito, Rivière presenta el ejemplo de Brueghel, el Viejo, y su obra *El censo de Belén*. Rivière ve en la música la misma decadencia —en Wagner, que ahoga todas las emociones, e incluso en Debussy—. El único compositor que cumple sus requisitos es Johann Sebastian Bach, que todo lo ha puesto en su sitio de un modo perfectamente claro. Rivière ve esa revolución en *La consagración de la Primavera* de Stravinsky. En pintura, defiende el cubismo, en teoría, pero no le gustan los productos actuales.

En la nueva novela que imagina Rivière, él querría que estuviera presente toda la realidad con el máximo detalle. No le importaría una novela enormemente larga. El mismo año de este ensayo, 1913, Proust presentó, para su publicación, *Du côte de chez Swann*. Rivière explica cuál es su concepción de los personajes de la nueva novela. Han de ser seres vivos; el lector entenderá la razón de todo lo que el personaje hace. El personaje será comprendido en toda su esencia, pero también en lo más trivial de su comportamiento, su manera de comer y de beber. Riviére habla de la «ignorancia de la ingenuidad» del nuevo novelista, pero ve novedad en «la orientación hacia el futuro, hacia cosas desconocidas» (272). La nueva novela «progresará a golpes (*coups*) de novedad» (273). Rivière piensa que esta nueva novela de aventuras puede darse en dos modalidades fundamentales: en una, la aventura constituye la forma de la obra más que el asunto; la segunda modalidad es la «novela de aventuras psicológica» (274). La literatura, en esto, supera a la pintura, que es inmóvil. Una novela puede dar respuesta desde el principio, y también puede plantear simplemente la cuestión: el héroe ¿es bueno o es malo?; o simple-

mente, ¿quĕ va a hacer? Esta nueva novela no existía aún en Francia, pero Dostoievski la había conseguido, especialmente en *Juventud inmadura.*

La emoción de la nueva novela de aventuras se define en oposición directa a la emoción poética. Rivière comenta con aspereza sobre la poesía oratoria y sentimental y hace hincapié en que «la emoción que tenemos que pedir a la novela de aventuras, en contraste con la emoción poética, es la de esperar algo, la de no saber todo aún, la de ser llevados lo más cerca posible al borde de lo que aún no existe» (*NE*, 277). Mezclada con la emoción que nos produce la novela de aventuras, siempre hay inteligencia. Rivière no hace elogios de las novelas psicológicas al uso, en especial las de Bourget. En ellas todo es mera teoría, descripción de un caso patológico. Pero tiene algunas esperanzas en cuanto a que la novela policíaca pueda colaborar con la de aventuras; y hace referencia a Edgar Allan Poe como «inventor de esta clase de novela» (218 n.). Al final menciona unos pocos títulos que parece admirar: novelas de aventuras de Dickens y de Dostoievski, de Defoe y Stevenson, con referencia especial al relato de Stevenson «La marea menguante» (1894). Los autores nombrados son todos extranjeros, pero Rivière piensa que ha llegado el momento en el que, como muchas veces pasó antes, la literatura francesa «rejuvenecerá» mediante préstamos, extrayendo sangre de la novela extranjera (282). Termina diciendo que sería conveniente exponer la técnica de la nueva novela de aventuras, pero nunca publicó nada de este tipo.

La mayoría de los últimos escritos reunidos en *Nouvelles Études* son reseñas en las que elogia en especial el ballet ruso que se había presentado en París; otros en los que defiende a Marcel Proust de ataques sin fundamento y unas breves reflexiones sobre temas como el catolicismo y el nacionalismo. Rivière ciertamente representa, en sus mejores páginas, el punto culminante de la crítica metafórica francesa. Es una equivocación calificarla como «impresionismo». Más bien se trata de una metáfora elaborada, muchas veces diseñada en abstracto, que, o bien describe las obras que él conoce y que nos cuenta, o bien las obras que a él le gustaría ver escritas. Los esquemas abstractos, como los del ensayo sobre la novela de aventuras, no resisten, sin embargo, un examen minucioso.

RAMÓN FERNÁNDEZ (1894-1944)

Una de las principales tendencias de la crítica literaria francesa de principios del siglo XX podría llevar la etiqueta de «crítica filosófica», aunque a veces se la identificó con una concepción mística de la poesía. Y ciertamente consideraba la poesía como un camino hacia la religión. Por lo que yo sé, el primer libro que está dentro de esta tradición es *Messages*, de Ramón Fernández (1926). A Fernández no se le encuentra en las historias ni en las enciclopedias; en la mayoría de los casos sería, al parecer, a causa de que fue colaboracionista durante la ocupación alemana. Había nacido en Caracas, Venezuela, en 1894, de padres mejicanos, y murió, posiblemente por suicidio, el 3 de agosto de 1944, justamente antes de que los aliados tomaran París. Fernández era conocidísimo en su tiempo. *Messages* fue traducido al inglés por Montgomery Belgion en 1927, y T. S. Eliot lo publicó en *Criterion* e hizo comentarios favorables sobre la obra. Quizás a través de Eliot, o quizás directamente, a Wallace Stevens también llegó a interesarle Fernández; y el poema de Stevens «La idea del orden en Kay West» termina dirigiéndose «a R. Fernández». Sin embargo, en una carta del 1 de septiembre de 1953, dirigida a Bernard Heringman, Stevens dice: «De ningún modo era mi intención referirme a Ramón Fernández como alguien en concreto. Escogí dos nombres corrientes españoles y nada más. Sí sabía de Ramón Fernández, el crítico, y había leído algunas de sus críticas, pero no pensaba en él» (*Letters of Wallace Stevens*, ed. Holly Stevens [1966], 798).

Messages comienza con un ensayo sobre crítica filosófica e intenta complementar la distinción que Albert Thibaudet hace de tres clases de crítica —crítica académica, crítica hecha por artistas y crítica hablada— añadiendo la crítica filosófica. Fernández piensa que el esquema de Thibaudet es totalmente insuficiente y que no tiene en cuenta el «dinamismo espiritual» de la época. Explica su concepción de la poesía como «ontología imaginativa» y afirma que «el problema fundamental de la estética no es otro que el problema metafísico del ser, pero trasladado al plano de la imaginación» (*M*, 7). Fernández defiende una filosofía irracional que presenta un objeto artístico como «un complejo independiente del cual la unidad y la cohesión orgánica es el resultado de una síntesis que le ase-

gura una vida propia» (12). Alude al «correlativo objetivo» de Eliot y busca una subestructura filosófica de la obra en el conjunto de ideas que proporcionan una extensión del carácter esencial que ella tiene, relacionándolas con los problemas de la filosofía general que puedan estar implícitos en ellas. Fernández se encuentra evidentemente muy sometido al influjo de Bergson al poner objeciones a cualquier cosa que pudiera llamarse arte abstracto, pero también cuando recurre a la *Erlebnis*, a la experiencia humana. Así, rechaza del mismo modo el arte puro, en sentido de hedonismo, que el arte mimético, que es mera descripción de la realidad exterior. También rechaza la intención: «Pronto se ha producido una fatal confusión entre la obra *tal como es creada* y la obra *tal como es explicada*, es decir, imaginada y querida por el autor» (24). Se traza aquí una definida distinción entre la obra de arte y el comentario hecho incluso por el propio autor, quien no está obligado a explicar su obra. Algunos de los ensayos posteriores incluidos en el libro dan mucha importancia a este contraste entre intención y realización, en especial referido a Balzac y a Stendhal. Fernández cree que se quita de encima, de una vez para siempre, todo el problema de causa y efecto, toda la cuestión de la biografía del poeta. Una obra de arte es aquí concebida como basada en la intuición, en el sentido, supongo, que le da Bergson. El poeta es un creador que no necesita reproducir simplemente la realidad. Fernández ataca el impresionismo, que él interpreta en su mayor parte como un intento de minimizar la creatividad del hombre y reducirlo a una receptividad pasiva. Considera la novela de Proust como ejemplo de este tipo de arte, que fatalmente llega a no ser otra cosa que sensación. En un libro posterior, titulado *Proust* (1943), Fernández se muestra muy duramente crítico con este autor por su pasividad, que es también, naturalmente, moral. Acusa a Proust, juntamente con gran parte del arte moderno, de egoísmo e incluso de solipsismo. La liberación de uno mismo es para Fernández el mejor camino para llegar a la verdad. La porción creadora es decisiva en su afirmación de la existencia, que, sin embargo, no tiene que ser afirmada en abstracto, sino en movimiento y en cambio.

El resto de *Messages* ofrece claros ejemplos del método, derivando a nuevas cuestiones como la distinción entre el argumento de una novela y el *récit* (relato) de un cuento moral, especialmente en Balzac. Fernández está más o menos de acuerdo con lo que él entonces no conocía, que es la

definición que dan los formalistas rusos de *recital* como «una presentación de acontecimientos que han tenido lugar y cuya reproducción viene regulada por el narrador en conformidad con las leyes de exposición y persuasión» (*M*, 63). Fernández incluso alude a Sterne y a Gogol y describe con claridad la diferencia entre una novela y una *Novelle* (en el sentido alemán) empleando este término, *recital (récit)*, que «tiende a la sustitución de un orden de exposición conceptual por el orden de producción viva, y pruebas racionales por pruebas estéticas» (65). Fernández hace hincapié en la distinción de Balzac entre estos dos tipos de narración, que aquí también se ve más clara por la exposición de cómo son de distintos los personajes concebidos en los relatos cortos en contraste con los de las novelas. Fernández se anticipa de modos muy diversos a la posterior idea de Balzac como escritor neorrealista. Los personajes de Balzac «no están concebidos para que vivan sino para que sirvan como peones en una maniobra conducente a un resultado táctico» (84).

En el ensayo sobre Stendhal, «La autobiografía y la novela», muestra qué erróneo es identificar el ego conocido positivamente en las obras con la persona que podemos reconstruir basándonos en los escritos autobiográficos. La obra de arte literario está concebida como «síntesis obediente a las leyes específicas de combinación y desarrollo, absolutamente distinta y diferente de la síntesis de nuestros 'intereses humanos'» (*M*, 101). De nuevo alude Fernández, con evidente acuerdo, al famoso artículo de T. S. Eliot en el que compara la mente de un poeta con un «trozo de platino» (102). El artista debería tratar de eliminar todos los elementos del ego que pudieran haber quedado en sus escritos como vestigios de sus experiencias de la vida. En la ficción, toda la significación personal se convierte «simplemente en material concreto, la materia humana, por decirlo así, de la creación» (113). La autobiografía —y, naturalmente, la biografía de un ser imaginario— está compuesta, admite Fernández, de elementos vivos prestados de la naturaleza y de la experiencia del autor», pero se convierten en obra de arte únicamente cuando los suplanta una ficción que los distancia (113). Fernández cita ejemplos tomados del libro autobiográfico de Stendhal, *Vida de Henri Brulard* (1890), en el que Stendhal se ve impulsado a aislar lo que de real queda en sus recuerdos y a purificarlos de cualquier construcción imaginativa. Stendhal reconoce el abismo que hay entre una autobiografía y una auténtica obra de arte.

La emoción no se expresa sino que está incorporada en un «correlativo objetivo», tomando prestado nuevamente el término de Eliot. Si estudiamos una obra de arte independientemente de la biografía del autor, «irreducible a psicologismo», descubrimos la concepción de la vida que subyace, incluso aunque puede no estar expresada en absoluto, o quizás porque, en una obra de arte, esto no sea posible; descubrimos «las inclinaciones y los postulados de la mente» (136).

El artículo sobre el arte de Conrad es sorprendentemente desfavorable acerca del «elaborado impresionismo» que Fernández interpreta como carencia de ideas o de inteligencia. Hace comentarios sobre la «opacidad» de los personajes y las escenas de Conrad, que «nunca desaparece del todo» (*M*, 148). Hace los comentarios usuales sobre la actitud subyacente de Conrad, según la cual el hombre es únicamente un débil destello en la tormenta, pero este destello resiste y este destello es todo» (151). Aquí Fernández hace que Conrad nos parezca Bertrand Russell.

Es también algo sorprendente el ensayo «El mensaje de Meredith». Fue escrito cuando Meredith estaba en la cumbre de su fama; yo mismo escribí un artículo en checo en el que examinaba las novelas con una gran simpatía («Georg Meredith», *Listy pro umění a kritiku* 3 [1935], 178-84). Meredith da lugar a un contraste con Proust. Según Fernández, los personajes de Meredith están vivos, mientras que los de Proust están compuestos de recuerdos, «incluso como lo que hacían nuestras abuelas cubriendo almohadones de cintas y colgantes» (*M*, 159). Fernández admira de un modo extravagante el optimismo de Meredith y considera a este autor como un poeta que «piensa directamente con imágenes» (171). Nunca le abandona un «sagrado sentido de la vida» (175). Fernández da preferencia a Meredith frente a Stendhal, que le parece tan sólo un «jugador inteligente». Su psicología le parece «esquemática y superficial» si se la compara con la de Meredith (179). Meredith, dice Fernández, «decapitó al romanticismo» (190). Y termina de un modo clamoroso comparando a Meredith con Goethe como escritor que «merece que se aprenda una lengua extranjera aunque sólo sea para leerlo» (190).

Mientras Fernández admira, desde luego, a Proust, el ensayo titulado «La garantía de los sentimientos y las intermitencias del corazón» está basado en las observaciones desfavorables del artículo dedicado a Meredith. Según Fernández, la obra de Proust «no establece una jerarquía de

valores y, desde el principio al fin, no manifiesta ningún progreso espiritual» (*M*, 194). Los intentos de Proust de llegar a una vida espiritual fracasan en comparación con la *Gramática del consentimiento*, del Cardenal Newman (1870), a la que Fernández dedica otro ensayo. En una interesante nota sobre la relación existente entre Proust y Bergson, Fernández observa, con razón, que Proust es con frecuencia «claramente antibergsoniano» y que «tiende a orientarse hacia una *espacialización* del tiempo y la memoria» (210, n. 8). Fernández tiene una pobre opinión de los poderes constructivos de Proust y recalca que «cose los recuerdos y deja que se vean las costuras» (219).

El ensayo sobre Jacques Maritain es, en lo esencial, un rechazo al tomismo de este autor. Fernández piensa que es precisamente una apología de la inteligencia, en el sentido de razón. Maritain, dice Fernández, no presenta argumentos y su libro *L'Art et scolastique* es únicamente «una profesión de fe» (*M*, 274).

Finalmente, bajo el título colectivo «Notas sobre tres aspectos del pensamiento moderno», reúne tres ensayos breves. El primero está dedicado a Freud, a quien Fernández considera totalmente insuficiente en su defensa de la normalidad y en su explicación del hombre por su pasado. El segundo es una dura crítica a Walter Pater por su esteticismo y una mofa del famoso pasaje sobre «La casa de la Belleza», calificándolo como «la proyección sentimental de una síntesis de todos los poderes humanos elaborada y sublimada por la cultura» (*M*, 294). La última de las «Notas» está dedicada al clasicismo de T. S. Eliot, considerado por Fernández como nada original: «Nada parece diferenciar el pensamiento de Eliot del de Lasserre y el de Benda» (297). Fernández ve afinidad de Eliot con las más bellas páginas de Bergson en su *Introduction a la métaphysique*, que le parecen la mejor formulación de un nuevo clasicismo. El artículo lo escribió antes de la aparición de *The Wast Land*, y Fernández añade una nota que califica el último poema de Eliot de «muy notable», pero reprochándole que «quizás tiene una autonomía demasiado grande de la síntesis estética» (304, n. 9).

El ensayo sobre Eliot pone fin a la versión original de *Messages*, la cual no ha sido muy modificada en la nueva edición de 1981 por la adición de varios artículos recogidos de las colaboraciones de Fernández en la *Nouvelle Revue Française* durante el breve tiempo que pasó dedicado

a escribir sobre política. Desde nuestro punto de vista, el más interesante de estos ensayos añadidos es uno dedicado a Thomas Hardy (1928), a quien Fernández admiraba mucho, pero, por raro que parezca, lo considera como alguna especie de Zola superior, principalmente fundándose en *Jude the Obscure*. Hay algunas reflexiones interesantes sobre espacio y tiempo en las novelas de Hardy, aunque me resulta difícil admitir la idea de que el pesimismo de Hardy viene determinado por su técnica. «Cuanto más trágica es la escena, visualmente trágica, cuanto más impresionante sea», arguye Fernández, «mayor es el tiempo presente acumulado» (*Messages* [1981], 184). Según Fernández, las novelas de Hardy representan «el conflicto entre el pensamiento moderno y la antigua sensibilidad» (184). «Pensamiento moderno» significa, supongo, Schopenhauer, mientras que «antigua sensibilidad» significa el folklore en el que se inspira Hardy de forma tan importante en su descripción de la vida de los granjeros de la Inglaterra rural. Hardy intenta «justificar su pensamiento mediante la representación de un modo de vida y una serie de circunstancias que quedan fuera de ese pensamiento en tanto que pretende concebir y formular una ley del hombre» (188). Como siempre, Fernández trata de crear un conflicto entre intención y realización.

Otro ensayo de interés, «Poésie et biographie» (1929), defiende la biografía, aunque a Fernández le gustaría mantener la biografía del escritor fuera de su obra, como afirma en sus artículos sobre Stendhal y Balzac. Sin embargo, dice, toda obra «expresa claramente una cierta 'respuesta' a la vida» (*M*, 210), lo cual, de por sí no puede generalizarse y es válido solamente para aquellos que por sus aventuras personales están llamados a encontrar respuestas. Hay un extraño ensayo dedicado a Maupassant (1942), a quien Fernández defiende contra los que le desprecian como escritor de segunda fila; él, particularmente, admira, creo que con razón, la novela *Bel-Ami*, en una época en que Maupassant se encontraba totalmente desacreditado. El último ensayo de este volumen, que data de junio de 1943, está dedicado a Maurice Barrès, quien, al parecer de Fernández, es «el último gran escritor del siglo XIX, junto con Anatole France» (306). Fernández admira la concreción y presta poca atención a las teorías que hace que uno recuerde *Blut und Boden*.

No parece justo ignorar a un hombre que ha tenido tanta influencia, tanto en inglés como en francés, y que con tanta claridad representó la

meta de la nueva crítica en Francia, al rechazar el impresionismo y, en su lugar, volver a una definición de las implicaciones filosóficas de la literatura.

BENJAMIN CRÉMIEUX (1888-1944)

Benjamin Crémieux nació en Arbonne en 1888. Tomó parte en la Primera Guerra Mundial y estuvo comprometido en tareas de propaganda aliada en Italia. En 1919 llegó a jefe de la oficina italiana del ministerio francés de Asuntos Exteriores. Crémieux reunió algunas de sus colaboraciones en la *Nouvelle Revue Française* en un volumen, con el título *Vingtième siècle* (1924). El artículo más importante del libro es un excelente ensayo sobre Marcel Proust, que fue escrito —no hay que olvidarlo— durante la vida de este autor y es por ello una de las primeras visiones generales de Proust, en la que se resalta su psicología y se comenta sobre su modo de ver la sociedad francesa. Crémieux hace muy buena defensa de Proust contra las acusaciones que entonces se le hacían por su carencia de composición e incluso por su desorden. Arguye que Proust está bien organizado y que su serie presenta una preocupación sistemática centrada en el olvido y el recuerdo y, especialmente, desde luego, en la memoria involuntaria. Crémieux insiste, además, en que Proust se ocupa de la continuidad de nuestro yo y que piensa que la memoria nos permite ponernos en contacto con lo real, lo duradero. Así, la memoria se interpreta como una función trascendental y casi mística de la mente. Crémieux piensa que Proust tiene un estilo dinámico que, a la vez, sorprendentemente, no es en absoluto oratorio. Ve a Proust rompiendo con la tradición romántica y abriendo camino a un «nuevo clasicismo» (94). Intenta definir los límites del autor cuando dice que «Dios está ausente de la obra de Proust pero él trae lo divino a la tierra» (96). Proust pone de manifiesto una sabiduría que encierra una «sencilla moralidad de abstención». Es, en definitiva, una abstención estoica o incluso cristiana. Crémieux termina, de un modo demasiado simplista, diciendo que en esta «'comedia terrenal'... el amor representa el Infierno; el 'mundo', el Purgatorio; y el arte, el Paraíso» (98).

En 1928, Crémieux recibió su doctorado en Letras por la Sorbona con su tesis *Essai sur l'évolution littéraire de l'Italie de 1870 à nos jours*

(publicada también en 1928). En el mismo año publicó una versión más breve y más popular de sus estudios italianos con el título *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, redactada con mucha más franqueza e incluso con brusquedad. Comienza diciendo que la caída de Roma, en septiembre de 1870, es un hito muy literario porque marca el fin del «mesianismo nacional» que durante siglos ha obsesionado a los mejores italianos. «Se logró la unificación», escribe Crémieux, «comenzó una nueva era... ¿Qué ha aprendido a hacer (la literatura) desde el gran día?» (11).

Crémieux piensa que esta culminación del proceso de unificación planteó nuevos problemas a los italianos. La literatura italiana, dice de un modo un tanto sorprendente, es en realidad dos literaturas. Una es la secular literatura espontánea de la península, que tuvo su desarrollo en el ámbito local, en su mayor parte alrededor de una pequeña capital, una literatura que está a veces en dialecto y que encarna el espíritu de cualquiera de las provincias y por ello refleja con mayor precisión lo que es la nación italiana y sus sentimientos básicos. Es escéptica, prudente, resignada y pacífica hasta el extremo de la debilidad y la blandura. La otra literatura es la literatura de una Italia ideal, abstracta, que vive en oposición a la mediocridad y el servilismo de la vida diaria, opuesta también a la dispersión de los talentos locales. Siempre busca la inspiración en los recuerdos de una vieja Italia unificada por Roma y encuentra su *raison d'être* en la esperanza de una regeneración política y moral de toda la península. Cultiva un clasicismo que a veces es frío, pero también con frecuencia está animado por un fervor patriótico y movido por la indignación ante las condiciones de la Italia contemporánea. Es la gran literatura italiana, una colección de obras de inspiración cívica, nacional y religiosa. Posee una calidad utilitaria y moralizadora que contrasta con el espíritu italiano más natural, que es el anárquico y enemigo de la coacción. Crémieux arguye que los más eminentes autores italianos están en permanente oposición al genio espontáneo de la nación. Los grandes hombres de la literatura italiana no son hombres representativos. Son héroes y se comportan de modo distinto al del pueblo. Representan la excepción, y no la regla. Están en contradicción y no de acuerdo con la raza a la que pertenecen. Vincenzo Monti es más «italiano» que Dante y Leopardi, al igual que Boileau es más «francés» que Pascal o Descartes. En ninguna

parte es tan manifiesto como en Italia el divorcio entre los héroes y las masas. Todos los grandes escritores van contra la corriente del pueblo italiano. Dante, el Petrarca de los poemas políticos, Maquiavelo, Parini, Alfieri, Foscolo, Leopardi, e incluso Manzoni y Carducci son, en definitiva, todos ellos, escritores de combate. Son hombres grandes, hombres aislados, que con frecuencia castigan sin piedad a sus compatriotas.

Estas dos literaturas son opuestas no sólo en cuanto a asuntos e inspiración, sino también en cuanto a esencia. La literatura regional tiene sus formas modeladas en la vida corriente. Refleja lugares y épocas. Su lenguaje lo toma prestado del lenguaje hablado y refleja el orden social en su incesante evolución. En resumen, es una literatura «moderna» en el sentido en que el término es usado por los críticos románticos. La literatura nacional, por el contrario, es toda ella clásica; mística, podría decirse. Toma de la antigüedad el mito de una Italia unificada. Vive del mito de una lengua italiana que es común en toda la península, una lengua antigua concebida como incorruptible, distinta de la lengua oral, incluso a veces, podríamos decir, es una lengua alegórica, una lengua de meditación lírica, de síntesis y de explicación, que se sumerge en el corazón de la realidad, una lengua tan extremada en su reserva, tan absorbida por ella misma, que con frecuencia resulta difícil a los extranjeros tener acceso a ella. El clasicismo de la gran literatura italiana nacional no la convierte en universal. Más bien, manteniéndose en un estricto nacionalismo, es una de las literaturas más inaccesibles y por ello más intraducibles, mientras que la otra, la literatura regional y popular, cruza las fronteras con facilidad. Todas las obras literarias exportadas con éxito desde el siglo XIV reflejan el genio fácil y espontáneo de Italia, como sucede con los cuentos populares y la *commedia dell'arte*, muchas veces bajo una forma más estilizada, como en Ariosto y Goldoni. Algunas veces, las obras recurren a la inspiración europea, que después se elabora al modo italiano; incluso se embellece la perfección clásica y se purifica, como en el *Canzoniere* de Petrarca o en el *Orlando furioso* de Ariosto, que abarca el romance carlovingio y el del rey Arturo. Crémieux cita también el gigantesco poema *Adone*, de Marino, que condensa preciosismo; los poemas de Leopardi, que concentran un pesimismo romano; las novelas de D'Annuzio, mezcla de Nietzsche y Tolstoi, y el teatro de Pirandello, que constituye un potente eco del relativismo contemporáneo.

Aunque estos escritores italianos se inspiran en antecedentes europeos, lo que asimilan es generalmente una parte de su obra, y no siempre la más importante. Sus obras son, con frecuencia, mal entendidas en Europa. Por ejemplo, de Petrarca y D'Annunzio sólo se entiende una clase de obras: los sonetos de amor de Petrarca; las novelas y el teatro de sed de sangre y de muerte de D'Annunzio. Fuera de Italia, Petrarca ha llegado a representar la insinceridad, el arte vacío y puramente formal. A Ariosto se le considera simplemente como un autor burlesco y a Boccaccio como un escritor pornográfico. A Maquiavelo se le desfigura tratándolo como teórico de la política. De D'Annunzio, lo que triunfa fuera es su obra menos auténtica, la más declamatoria. En cuanto a Leopardi, a quien en Italia, con razón, se considera como el gran poeta clásico del siglo XIX, se le desdeña como si fuera un romántico incivilizado. La literatura italiana se presenta constantemente a los extranjeros extrañamente distorsionada. Sus obras más eminentes, sus clásicos esenciales, se ven relegados en beneficio de los escritores más alegres, los más modernos; desde el siglo XVI se ha prestado principalmente atención a los retóricos y a los payasos.

La actitud de los italianos hacia sus obras heroicas, que son obscuras y difíciles, no es distinta. Las grandes obras nacionales podrían inspirar algo durante un período de crisis, podrían levantar el ánimo del pueblo, pero en tiempos de normalidad, las obras menos rigurosas y más ligeras son siempre las preferidas. Crémieux trata de responder a la pregunta que oye en Italia: ¿Por qué la literatura italiana no es popular en Italia? Entre las principales razones, dice, está la de que la literatura italiana no es un espejo de la sociedad, como lo es la literatura francesa o la inglesa, sino que es una literatura de modelos y una literatura de autores aislados más que de escuelas. El individualismo de la producción literaria en Italia es causa tanto de su debilidad como de su grandeza. No hay influencia de cortes o salones, que tienen mucha importancia en la literatura francesa. Las escuelas literarias de Italia, tales como el petrarquismo o el *précieux* o general academicismo, no han creado ninguna obra vital. Todos los grandes escritores italianos están marcados por la reacción contra las escuelas literarias de su tiempo. No hay evolución de un género como la encontramos en Francia —la evolución de la tragedia desde Alexandre Hardy a Racine, por ejemplo—. En Italia no se encuentran los escritores de las *pléiades* del romanticismo y el simbolismo.

Al parecer, la única excepción —la continuidad que se extiende desde las primeras crónicas venecianas hasta Ariosto, pasando por Boccaccio y Pulci— no contradice esta opinión sino que, por el contrario, la confirma, por la misma razón de que está en los dominios de la literatura popular. Desde el día en que Ariosto dio una forma clásica a este multisecular tema de la caballería ya no ha evolucionado más y ha caído en el olvido. Los grandes escritores italianos aparecen como meteoros. Crean un universo artístico y forjan su propio lenguaje; luego desaparecen sin dejar detrás discípulos que puedan dar continuidad a su obra. Solamente persisten unos malos imitadores. Crémieux cree que la literatura italiana tiene probablemente más genios y talentos de primer orden que cualquier otra literatura, pero que Italia ofrece un clima inhóspito para el desarrollo de talentos secundarios. Sin un centro de irradiación como París y un estrato social capaz de apoyar una literatura vasta y ordenada, los juicios críticos son en Italia completamente anárquicos e imparciales. Todos los grandes autores estuvieron comprometidos en guerras literarias repeliendo a una multitud de enemigos. Manzoni, un caballero lombardo, y D'Annunzio, un esteta cosmopolita, son excepciones. En Italia se considera un alarde de fuerza el ser calificado de *maleducato*. En los círculos literarios se da algo semejante en un esnobismo de ordinariez. Los escritores italianos del siglo XIX procedían, en muchos casos, del campo. Eran de origen campesino, a diferencia de la burguesía urbana francesa. Más recientemente surge otra diferencia chocante: en Francia, pocos escritores han asistido a la Universidad, mientras que en Italia muchos notables escritores son profesores. Incluso los que, como D'Annunzio y Papini, no han adquirido una formación universitaria pueden, en cierto sentido, ser calificados de autodidactos en aquello en lo que intentan competir, en cuanto a erudición, con los profesores. En Italia, la antigüedad no es de un modo exclusivo «el pan de los profesores». El gusto por la antigüedad se mezcla con el clasicismo del orgullo nacional por la herencia de Roma.

En los capítulos siguientes de *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Crémieux estudia la literatura italiana entre 1870 y 1920, procediendo con métodos bastante convencionales y dando a conocer opiniones, más bien usuales, sobre determinados autores, a veces sorprendentemente severas. Censura a Manzoni y a Carducci, a los que ve

como principales figuras de la literatura italiana de finales del XIX, por su beatería católica rimbombante, retórica y convencional. Los amores de Crémieux son Verga y Pirandello. Admira a D'Annunzio como virtuoso, pero muestra su desagrado por su nacionalismo fantasioso y sus proezas durante la guerra. En su tesis, Crémieux formula su idea de la literatura italiana con vigor y con concisión. «La literatura italiana», dice, «es, de entre todas las literaturas europeas, la que menos sometida está al influjo de cualquier corriente creativa y la que es más rica en contradicciones y cambios súbitos sorprendentes» (*Essai sur l'évolution littéraire de l'Italie*, 312).

Al último libro de Crémieux se le dio el título *Inquiétude et reconstruction: Essai sur la littérature d'après-guerre* (1931). Constituye un ambicioso intento de caracterizar la literatura francesa y, ocasionalmente, la italiana desde el final de la Primera Guerra Mundial. El libro expone la idea de que un péndulo, que oscila de un lado a otro, regula la literatura. Cada época tiene una jerarquía diferente de géneros, una diferente concepción del mundo y del hombre y unos mitos diferentes también. Crémieux es evidentemente un enérgico defensor de la tradición y del humanismo, y condena, o le indigna, lo que él considera el nihilismo de los nuevos tiempos —la idea de que nada perdura y que posiblemente nada existe—. Habla de un «movilismo universal», de una ruptura de las normas; el relativismo le parece la novedad dominante que, en un principio, fue claramente formulada por el dadaísmo. Crémieux arguye que el irracionalismo ha triunfado. La influencia de Gide y de Bergson ejerce su dominio. Bergson nos enseña a ir más allá de la inteligencia y a experimentar el *élan vital*. Gide nos enseña a romper todas las cadenas, como hizo Nietzsche. Freud se convierte en el defensor de la libido, que él sitúa en el inconsciente. Proust y Pirandello nos muestran las variaciones totalmente continuas del ser humano. Proust pregunta si la coherencia del «yo» humano está asegurada por el fenómeno de la memoria involuntaria. Gide nos ha enseñado la *disponibilité* permanente y ha descrito actos para los que no puede encontrar una causa y que por tanto se quedan en puramente gratuitos. Dostoievski ha llegado a ser importante al decirnos que los sentimientos tienen dos caras, que son ambivalentes y disocian la personalidad. Crémieux piensa que en 1930 tuvo lugar una especie de estabilización. Distingue entre tres clases principales de literatura:

una literatura de efusión, una segunda literatura de esteticismo y acción y una tercera de análisis inagotable de una superabundancia de imágenes e ideologías. Y llegan a todas partes en busca de sinceridad.

Crémieux pasa luego a hablar de la crisis del universalismo. Ve que hay algo de común entre los pueblos que se derrumban y las fronteras que se fortalecen. Los comunistas excluyen a la burguesía del paraíso proletario; los fascistas rechazan a los liberales. El burgués, sin embargo, se afirma como burgués y difunde su cultura entre el pueblo, que realmente la detesta. Se habla mucho del contraste de generaciones. Crémieux arguye que los nacidos entre 1892 y 1898, que sufrieron la experiencia de la Primera Guerra Mundial, son muy diferentes de los nacidos después. Habla de una crisis de la idea de libertad individual y cita a Jules Romains al hacer una extensa referencia al unanimismo, que asume una continuidad psíquica entre los hombres. Pero Crémieux piensa que esto no es una condición general. Hay bastantes excepciones; Proust y Malraux, por ejemplo. Crémieux describe la teoría del surrealismo; él la siente como anticipada y formulada con más claridad por el dadaísmo, que niega el progreso y cualquier posibilidad de mejora social y al mismo tiempo odia el conservadurismo y proclama la revolución. «Guerra a cualquier precio» es su eslogan. Esta negación absoluta que proclaman el dadaísmo y el surrealismo, en la literatura, sin embargo, encuentra una clara oposición o se ve refutada por lo que Crémieux llama «literatura de evasión», cuyo principal modelo es Rimbaud —un Rimbaud interpretado como aventurero en plena libertad—. La literatura de evasión está representada por la enorme cantidad de libros de viajes de la época. Esta evasión también aparece en el gran interés por la infancia y los niños y en los intentos de retorno a lo primitivo. Crémieux pasa después a ocuparse de lo que considera «derrumbamiento de la personalidad». Piensa que el culto a la sinceridad no ha tenido éxito, pero ha dado ocasión de un derrumbamiento o una disociación de la personalidad. Crémieux considera el monólogo interior y todo lo psicoanalítico como intentos de responder a la pregunta: «¿Quién soy yo?» y de examinar al individuo. Habla de un «psicologismo integral». Al final, Crémieux dice que Europa se está unificando y que está surgiendo un nuevo humanismo y lo que él llama «totalismo». Crémieux, evidentemente, estaba influido por el *Ocaso de Occidente* de Spengler y los libros de Keyserling, y con-

serva una idea extremadamente optimista de lo que será el futuro próximo.

Este optimismo pudo haberlo hecho añicos el encumbramiento del nazismo. Crémieux no publicó ya nada más, al menos en forma de libro. Como funcionario del ministerio de Educación Nacional, Crémieux había sido enviado con frecuencia al extranjero, incluso hasta Sudamérica. Pero después de la invasión de Francia por Alemania, aunque él estaba en Ginebra en marzo de 1941, rehusó un ofrecimiento de asilo y regresó a Francia. Al parecer, siguió a su hijo para unirse a la Resistencia y lo ayudó en la labor de socavar la moral de la policía y la administración de Vichy. Crémieux fue detenido en abril de 1943, torturado y luego transportado a varios campos de concentración en Francia. Finalmente fue deportado a Alemania y murió en Buchenwald en abril de 1944, pocos días antes de la liberación por las fuerzas británicas (Eustis, 74).

ALBERT THIBAUDET (1874-1936)

Parece ser que en la década de los veinte y en los primeros años de la siguiente, Albert Thibaudet asumió unas ideas similares a las que en los años cuarenta y cincuenta del XIX defendía Sainte-Beuve. Sus artículos, publicados con regularidad en la *Nouvelle Revue Française*, sus libros sobre Maurras, Barrès, Flaubert, el bergsonismo y Valéry, y especialmente la versión aumentada, de 1926, de *La poésie de Stéphane Mallarmé*, que casi había pasado desapercibida en la edición original de 1920, le consiguieron una considerable fama. Después de su muerte, la *Histoire de la littérature française de 1789 à nous jours* atrajo una atención de mucho más respeto, y sus *Réflexions*, colecciones de sus artículos de la *NRF*, mantuvieron vivo su recuerdo hasta la Segunda Guerra Mundial. La comparación con Sainte-Beuve no parece ser inadecuada si se piensa en el alcance de la obra de Thibaudet y en la inconfundible similitud de temperamento, el tono de imparcialidad, la ecuanimidad y la tolerancia que abarcaba las más diversas clases de escritos. Thibaudet, en frecuentes apartes, habla de su «panteísmo literario», su «pluralismo», su «multilateralismo», su «anticiclopismo» (*Cluny*, 30; *RL* 2, 137, 16, 172), con lo que quiere significar su desaprobación de la visión del mundo con un

solo ojo; y se puede hablar del franco epicureísmo y escepticismo de Thibaudet como se puede hablar del de Sainte-Beuve. No es casualidad el que Montaigne fuese un modelo venerado por ambos. (Thibaudet había estado preparando un libro sobre Montaigne durante muchos años, el cual, aunque incompleto, se publicó con carácter póstumo en 1963.)

Sin embargo, alrededor de Thibaudet se ha hecho el silencio. La *NRF* dedicó un número a su memoria y hay dos libros que tratan de él; uno, de un admirador americano, Alfred Glauser; el otro, de un erudito australiano. Hay también un brillante artículo de Leo Spitzer, «Normas de pensamiento en el estilo de Albert Thibaudet», el cual, por raro que parezca, es desconocido para los dos autores de los libros sobre Thibaudet. Mientras que el silencio de los franceses desde la guerra resulta ominoso, la casi total desaparición de Thibaudet del horizonte literario puede, en parte, explicarse con bastante facilidad. Muchos de sus trabajos para la *NRF* se ocupan de publicaciones efímeras en aquel tiempo. Algunos de sus principales temas, Maurras, Barrès, Amiel, no excitan hoy día gran interés crítico. Muchos de sus escritos están salpicados de alusiones a la gente, a los libros y a los personajes de los libros que hoy no requieren más comentario que el que requieren las alusiones de Dante en la *Divina Comedia* o las de Pope en *Dunciad*. Algunos de sus manierismos estilísticos pueden resultar tediosos: los *calembours* y las obvias figuras retóricas y, especialmente, el en extremo exuberante bosque de sus metáforas. Muchas de éstas son amenas e ingeniosas, pero otras parecen simplemente fantásticas y, en definitiva, insustanciales. Spitzer y Glauser las describen y las analizan de un modo admirable como ejemplos de crítica «creativa». Pero está poco iluminado cuando compara a Hugo con un arco triunfal o con la península ibérica, o a Lamartine con el archipiélago griego, o la prosa de Chateaubriand con los contornos del golfo de Nápoles. No podemos evitar una sonrisa cuando vemos a Sainte-Beuve comparado, en un juego de palabras, con los meandros del río Doubs, pero ¿qué se ha logrado con la comparación del diario de Amiel con el lago Ginebra, el de Gide con el Arve y el de Valéry con el Ródano? (*FL*, 137-38, 134, 46; *HFL*, 155-56, 151, 53; también, «André Gide», *Revue de Paris*, 34, pt. 4 [1927]: 757).

También se podrá argüir que mucho de lo que escribió Thibaudet ha sido superado. El libro sobre Mallarmé ha quedado eclipsado por los es-

fuerzos masivos de las pasadas décadas, desde el grueso volumen de Kurt Wais hasta el *Univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*, de Jean-Pierre Richard. El pequeño libro sobre Valéry está sencillamente anticuado a causa de que Valéry escribió mucho después de su publicación. Thibaudet comparte el mismo destino de muchos pioneros.

Sin embargo, todo esto no puede ser decisivo. A un crítico no se le olvida a causa de las exuberancias de su estilo o incluso por la inevitable obsolescencia de algunos de sus temas o intereses. Se le olvida y se le condena a causa de la perversidad de sus teorías, del embotamiento de su gusto, los errores de sus preferencias, lo limitada que es su información, la falsedad de su perspectiva. Y de esto no puede decirse que Thibaudet careciera. Thibaudet necesita rehabilitación mediante un nuevo planteamiento de sus principios e ideas, que, en sustancia, son sensatas y verdaderas. El mantenerlo casi en el olvido parece ser, sencillamente, una equivocación.

Thibaudet sostiene una sana y flexible teoría de la crítica. Al contrario de lo que frecuentemente se afirma, que fue un «impresionista» —o, como dice Julien Benda al hablar de sí mismo, un «intelectual debussyista» (*FL*, 464; *HFL*, 528)—, Thibaudet sostiene un ideal intelectual de la crítica. Repite una y otra vez que debería traducirse a términos intelectuales lo que se concibe en términos poéticos. La crítica, dice, puede ser entendida como «una especie de filología comparativa que establece las raíces y cambios comunes a los dos lenguajes y las dos técnicas: los de la poesía y las de la filosofía» (*PV*, 135). La crítica cambia lo concreto en abstracto, obedeciendo a la inevitable necesidad de su vocación: como Faguet, mantener al poeta en algún lugar en el bosque y pedirle sus «ideas» (153). Thibaudet reprende a André Barre, al autor de una tesis sobre el simbolismo, por renunciar a su tarea. Lo cita cuando dice que la poesía de Verlaine es música —«puede sentirse pero no puede analizarse»—. «Excúseme», interrumpe Thibaudet, «pero ésta es su misión como crítico. Lo que Vd. profundamente siente debe analizarlo profundamente» (*RL*, 16). Toda la poesía, insiste Thibaudet, es al final inteligible; incluso la de Mallarmé y la de Valéry siempre tienen sentido. Él intenta entenderlo, leer sus poemas como leería cualesquiera otros. *La Jeune Parque* de Valéry tiene su lógica, «a la que la crítica y la técnica está permitiendo darle la forma de un argumento» (*PV*, 126). Sin embargo, mien-

tras insiste en esta tarea de análisis y traducción, Thibaudet conoce sus riesgos. Teme «sustituir la profunda claridad de una imagen por la semi-obscuridad o la sombra de una idea» (160). Arte y pensamiento, literatura y filosofía, son y seguirán siendo distintos.

El análisis, la lectura minuciosa, la interpretación y la traducción a términos intelectuales son, sin embargo, tan sólo algunos de los procedimientos de la crítica. Requiere además otros dos: la crítica pura y la crítica histórica. Crítica pura es el término que Thibaudet emplea para lo que llamaríamos teoría de la literatura: «no un estudio de las obras, sino de las esencias: del genio, del género, del libro» (*PC*, 139). Una teoría de los géneros es el problema principal de esta crítica superior. Es el problema de los universales, el problema de las ideas platónicas que, según decide Thibaudet, tiene que ser considerado aquí más bien en los términos kantianos de una idea reguladora. Los géneros, evidentemente, no son nada fijo o estable: «Crear, dentro de un género, es añadir algo a un género: cambiar su forma, superarlo... El género está detrás del artista, no delante de él» (188).

En la práctica, el interés de Thibaudet estaba dirigido principalmente hacia la novela como género. El teatro, la mayoría de las veces, es citado sólo como contraste. Él quería escribir un libro que culminara en una metafísica de la novela, para lo cual inventó una ingeniosa clasificación por temas basada en la psicología empírica. Comenzaría con las novelas de placer y de dolor y después consideraría los tipos de novela de acuerdo con los motivos psicológicos de que se sirven: el impresionismo de la sensación, el mundo de los sentimientos y las pasiones, el problema de conciencia (aquí también de análisis), el problema de la memoria (la novela autobiográfica y las diversas *recherches du temps perdu*), el juego de la asociación de ideas y la imaginación (Giraudoux), el mundo de la inteligencia y el genio (la novela intelectual), capítulos sobre la voluntad y sobre el libre albedrío (la novela de destino marcado y la novela de acción), luego los problemas morales, con el rico mundo de *romans à thèse*. Sólo una parte de este proyecto se ve realizado en los ensayos reunidos en *Réflexions sur le roman*, que estudian también, con gran sutileza y perspicacia, la técnica de la novela, el papel del narrador, el uso de los tiempos verbales, el sentido del tiempo. Thibaudet siempre adopta una postura no dogmática al referirse a las distintas teorías. Así, a la novela

objetiva, con el narrador ausente o escondido (Flaubert, Maupassant), la considera estéticamente superior al tipo antiguo, pero advierte con sensatez que «lo esencial no es tener una u otra teoría sino tener genio, bien con la una o bien con la otra» (*RR*, 24). Pone en contraste la novela francesa bien compuesta con las deshilvanadas obras de Tolstoi y los novelistas ingleses, reconociendo que constituyen simplemente dos ideales estéticos diferentes que él explica en términos de su distinto modo de apreciar el tiempo.

Thibaudet ha leído y estudiado a Bergson y utiliza constantemente sus conceptos. *Durée* es una palabra clave en sus escritos. La emplea en muy diferentes contextos que permiten una libertad y ambigüedad considerables. Significa el sentido que cada uno da al tiempo; significa el tiempo en una obra de arte; significa la corriente de la historia; significa la supervivencia del pasado en el presente. Thibaudet cree que no hay dos pueblos que vivan la misma clase de tiempo y sugiere que una psicología más avanzada encontraría la fórmula correspondiente al tiempo de cada persona, idea que tiene que haber sido el punto de partida para la especulación de Georges Poulet. Thibaudet se limita a señalar que todo hombre pone un acento diferente en su presente, su pasado y su futuro, y ofrece ejemplos que también parecen hacer diferencias históricas. Chateaubriand y Bossuet vivieron en el pasado, Stendhal en el presente, y Nietzsche y Mallarmé en el futuro.

Pero Thibaudet emplea generalmente el concepto *durée* para significar el sentido del tiempo implicado en una novela. Sobre este punto compara la novela francesa con la novela inglesa. La novela francesa tiende a imitar la tragedia francesa, a eliminar, o al menos escorzar, el tiempo, mientras que la novela inglesa (y como excepción, en la francesa *La Chartreuse de Parme*, de Stendhal) hay una isocronía aparentemente perfecta entre el desarrollo de la novela y el normal desarrollo de la vida. «El tiempo en la novela inglesa», afirma, «no deshace o destruye; construye» (*RR*, 95-96). Por eso los ingleses se supone que son incapaces de escribir relatos breves, mientras que los americanos han tenido éxito en este género. Uno se pregunta qué hay de verdad en estas generalizaciones en cuanto a características nacionales. El propio ejemplo de Thibaudet —el contraste entre una novela de Bourget construida en términos teatrales y novelas como *El molino junto al Floss* (su favorita entre las

admiradas obras de George Eliot) y *Anna Karenina*— reconoce que la mayor parte de las grandes novelas europeas no son «composiciones retóricas o dramáticas, sino la vida que se va creando a lo largo de una serie de episodios» (184). El mismo Thibaudet termina el ensayo hablando de la nueva novela francesa, de *Jean Christophe* y de *Les Thibaults*. También aquí alude a que el arte se disuelve para convertirse en vida: «Al límite teórico de la novela hay un puro esquema de vida, exactamente como al límite del teatro hay un puro esquema de movimiento» (*GF*, 239).

Thibaudet intenta también otra clasificación de la novela, la cual le permite catalogar las distintas obras según su valor artístico, lo que, al mismo tiempo, es un modo de enfocar el verdadero sentido de la vida. Distingue entre el azar, la ocasión y el destino que dan forma a una novela, situando las novelas de azar en el lugar más inferior; las novelas de ocasión, como las de Dickens y Dumas, en el segundo puesto, y las de destino en primer lugar. En *Wilhelm Meister* y *Madame Bovary* «los acontecimientos están inspirados en los sentimientos; lo externo, en lo interno; la línea de cambio, en la línea de destino» (*RL*, 239).

La otra clase de crítica es la crítica histórica, que tiene que alimentarse de un conocimiento de la historia literaria sin el cual ningún crítico puede llegar a ser parte de esta historia. La misión principal de la crítica histórica es la de «establecer sucesiones de escritores, componer familias según las mentes, distinguir los diversos grupos situándolos y comparándolos dentro de cada uno de los tipos de literatura. Una obra puede ser clasificada dentro de una serie, considerada dentro de un orden literario, en una familia, con sus antecesores y sus descendientes» (*PV*, 1). El eco producido por el artículo de Sainte-Beuve sobre Chateaubriand o el de la defensa del orden de la literatura, de Ferdinand Brunetière, son evidentes, pero no podemos identificar en este punto la visión de Thibaudet ni con la de Sainte-Beuve ni con la de Brunetière. Thibaudet no está interesado en la tipología psicológica que exige Sainte-Beuve, ni aprueba las teorías evolutivas de Brunetière. Más bien concibe el pasado de la literatura de dos maneras que se complementan: como geografía o como genealogía.

El crítico contempla el mapa de la literatura, que Thibaudet supone que es algo ya visto, algo que de algún modo carece de utilidad. Adopta una actitud un tanto sorprendente con respecto a las calificaciones y los puestos asignados en el pasado. Por ejemplo, él no asignaría un lugar a

Benjamin Constant por delante de Madame de Staël, aunque reconoce que *Adolphe* es un libro mejor que cualquiera de los de ella. Dice que debería «conservarse, en la literatura, el carácter de una ordenación, respetar los puestos conseguidos, rechazar el que se abandone la literatura sin rango a la anarquía de los gustos personales» (*FL*, 50; *HLF*, 56). Por ello, Thibaudet reprueba la indignación de Léon Daudet ante el engreimiento de Hugo: «*Le Satyre* existe como existe Versalles. A Cheops probablemente le faltaba humildad. Pero con un grano de humildad no habría construido su pirámide» (*RC*, 124). A Hugo se le mira como producto de la naturaleza, como una montaña que tenemos que escalar.

La crítica se convierte en geografía literaria no sólo en sentido metafórico, sino también en sentido literal, ya que Thibaudet da una gran significación a la localidad de la que proceden los escritores franceses o en la que vivieron y escribieron. Hay un «*massif breton* en la literatura francesa formado por Chateaubriand, Lamennais y Renan. Hay dos Borgoñas, una al sur y otra al norte. La del norte produjo «el grupo poderoso, elocuente y viril de Saint-Bernard, los Bossuet y los Rude», mientras que la parte sur es la de Lamartine, Quinet, Prud'hon y Greuze, cuyos temperamentos son más femeninos» (*Cluny*, 10). La creencia de Thibaudet en la estabilidad de las características regionales llega a tanto que explica el escepticismo de Renan como causa de sus antepasados, por línea materna, de Burdeos, la patria de Montaigne. Al trazar un paralelismo entre el arte de Lamartine y el de Prud'hon piensa que es conveniente que nos diga que los antepasados de Lamartine procedían de Cluny, lugar de nacimiento de Prud'hon. Constant, que escribió la primera novela de la batalla de los sexos, está misteriosamente relacionado con su compatriota de Lausanne, el general Jomini. Algunas veces uno no sabe si esto no es mera fantasía, ingenio y despliegue de una información inverosímil o si tiene que ser tomado en serio como una teoría de *Blut und Boden*. Ciertamente, el hecho de que Montaigne, Proust y Bergson, todos ellos autores muy admirados, fueran medio judíos le parece muy importante a Thibaudet. Los tres son ejemplos de movilidad, de la falta de reposo de Israel —las tiendas que Bossuet tomó como símbolo del pueblo elegido en oposición a la casa sobre roca de los romanos—.

En ocasiones, Thibaudet reconoce la poca solidez de estas ideas. El soleado sur, la secuencia Grecia-Roma-Provenza es un «mito de la orato-

ria» (*RL*, 118). Tampoco puede decirse que los del sur sean frívolos; la «Marseillaise» le resulta un tanto triste. No le engaña una noción como la de «verdades francesas y alemanas», que puede constituir «un principio de tolerancia o de fanatismo» (*RL* 2, 285). Aunque Thibaudet sirvió en el frente durante la Primera Guerra Mundial, y admiraba de modo extravagante a Maurras y a Barrès, siempre trata de conservar un sentido de equidad hacia los alemanes. Defiende, por ejemplo, su erudición clásica y corrige las interpretaciones, evidentemente falsas, de Kant y de la filosofía alemana. Sin embargo, «la explicación del hombre según su tierra... el realismo de un hortelano» (286) le llama poderosamente la atención. No le gusta un racionalismo abstracto como el de Julien Benda, quien, se lamenta, siente un verdadero odio al campesino. Thibaudet desempeñó tímidamente el papel de provinciano con profundas raíces en su Borgoña natal.

La idea espacial y racial de la historia de la literatura que tenía Thibaudet (que recuerda el esfuerzo paralelo del austriaco Josef Nadler para escribir una historia de la literatura alemana según las regiones y las comunidades) se ve superada, en la práctica, por su sentido del tiempo y del flujo, por su bergsonismo. Pero a Thibaudet se le entiende mal si se le interpreta como adorador de un irracional flujo bergsoniano. Siempre se atiene, con firmeza, a un esquema espacio-tiempo de la historia. El bergsonismo para él es equivalente al historicismo. Apoyó, en especial, una identificación del uno con el otro, pero rehusó considerar el historicismo sólo como relativismo, suspensión del juicio, anticrítica.

Antes bien, Thibaudet reconoce la necesidad de juicio con relación al pasado y de una crítica de defensa y acusación en cuanto al presente. De ninguna manera le repugna el emitir sus propios juicios: a veces elogio exagerado o cruel menosprecio. Llamar a Hugo «el mayor fenómeno de la literatura francesa» puede considerarse como una manifestación objetiva, pero calificar a su poema *Le Satyre* como «lo más grande de la lírica personal» y hablar de sus cartas de amor como de «las más bellas... del mundo» parece una extravagancia» (*FL*, 155, 134, 255; *HLF*, 176, 151, 253). Lamartine representa, para Thibaudet, «el punto culminante de la poesía cristiana» (*FL*, 114; *HLF*, 128). *Suzanne et le Pacifique*, de Giraudoux, «es uno de los libros más bellos jamás escritos» (*RR*, 147; cf. 149). Pero también dice que Béranger es un mal poeta, imposible de ser leído;

que Quinet escribe prosa de cuarto orden y que la poesía de Catulle Mendès es «un museo de especímenes de toda la producción del Parnaso, en la que todo se transforma pronto en desperdicios y basura» (*Revue de Paris* 40, pt. 4 [1933]: 119; citado por Glauser, 274). Un artículo terriblemente ingenioso condena a Henry Bordeaux acusándolo de escritor fácil y de poco vigor. A lo largo de la *Histoire* aparece un constante agrupamiento, clasificación y valoración de los poetas. Implícitamente, el modo en que Thibaudet exalta a Mallarmé y a Valéry y traza una línea de descenso, a través de ellos, de la poesía francesa, no deja de ser un acto de enjuiciamiento que, mediante el silencio, esconde una negativa a reconocer las demandas de las tradiciones y los gustos rivales.

Thibaudet, con razón, dice que «No hay crítica sin una crítica de la crítica» (*PC*, 16). Muchos artículos y capítulos de la *Histoire* y la breve y algo incoherente *Physiologie de la critique* (1930) proporcionan un estudio bastante completo de la historia de la crítica francesa: nada sistemático; en muchos casos, desproporcionado y en ocasiones injusto (como yo lo considero en el caso de Hennequin y de Zola), pero muy superior a cualquier otra cosa que haya aparecido en Francia con anterioridad. Thibaudet admira a Sainte-Beuve, pero censura a Taine por ser un «orador metódico» con una «imaginación seudocientífica» (*RR*, 200, 206). Su oposición a Brunetière y a Faguet es muy acentuada, ya que los considera doctrinarios, y mantiene una continua polémica contra los *certitudiens* de su tiempo: Maurras, Lasserre, Massis y el muy distinto Benda. Thibaudet admiraba a Maurras de una forma excesiva y dedicó todo un libro a sus ideas, que, sin embargo, las ve constantemente como contrapuestas a sus propias preferencias. La idea de rigidez, severidad, «músculo, vigor, densidad» (*Trente ans de vie française*, 1: 67), impregna su discusión. Thibaudet no puede creer en la posibilidad de un retorno al clasicismo. Aunque él conocía Grecia y a los griegos, y aunque valora mucho la tradición y la educación clásicas, duda de que sea una panacea. Los más grandes escritores franceses no dependen de los clásicos de una manera tan profunda como con frecuencia se supone. Puede ser cierto en el caso de Ronsard, de Racine y de Chénier, pero no en el caso de Descartes, de Corneille o de Pascal.

Thibaudet siempre trata de conservar un apropiado equilibrio de juicio y gusto: «Es una señal de cobardía intelectual pretender entender todo

sin juzgar nada, dejar que el propio gusto quede dormido y desaparezca; pero uno tiene que cuidarse de no lanzar un ataque contra los autores con demasiada imprudencia y armado de un infalible lápiz corrector» (*RL*, 136-37). La inteligencia (con el significado de entendimiento) y el juicio también han de mantenerse en las debidas proporciones: «Una crítica de tipo spinozista, en la cual todo se entiende como natural y necesario, nunca emitiría juicios, mientras que una crítica que presume de pronunciar veredictos, hará, en el mundo de las grandes obras y los grandes hombres, el papel de un cómico Dandin (el *George Dandin* de Molière). La crítica no puede hacer sino amasar la inteligencia con el juicio sin llegar al extremo en la una ni en el otro» (*Intérieurs*, 132). En definitiva, el crítico habrá de reconocer la inmensa variedad que se da en la literatura y que tendría que ser tratada como si hubiera dos focos de interés que no se excluyen mutuamente. Lo único, lo individual, las diferencias entre las diversas obras es uno de los temas conductores; el otro es el de «un cierto sentido social de la República de las Letras», «un sentido de las semejanzas y las afinidades» (*RC*, 244), una extensa red de comparaciones. La crítica tiene que ocuparse tanto de la obra como de su puesto en la historia y en la sociedad.

Gran parte de la obra más original y, para su tiempo y lugar, más meritoria de Thibaudet la constituía un análisis del estilo en su más amplio significado, que iba más allá de las clasificaciones mecánicas y escolásticas usuales en una obra académica y más allá del impresionismo de los críticos diarios. Sus páginas sobre el empleo de «le style indirect libre» de Flaubert —que provocaron un curioso intercambio de cartas con Marcel Proust (*GF*, 229 y ss.; *RC*, 72-81; 82-97, para la carta de Thibaudet a Proust; 249-63 del apéndice para el «À propos du style de Flaubert», de Proust)— y sus análisis sobre las metáforas de Mallarmé (*PSM*, 106-107), constituyen lo más sobresaliente de la crítica de Thibaudet. La concentración sobre la obra, en estos contextos, está totalmente libre de consideraciones biográficas o sociales. Thibaudet critica el libro de Lemaître sobre Chateaubriand por no hacer tal estudio de estilo. Le parece tan irrazonable como si en un libro sobre Rubens se concediera menos espacio a su manera de pintar que a sus embajadas y a sus dos esposas. Un método más apropiado para un libro sobre Chateaubriand (y, hay que suponer, sobre cualquier autor) consistiría en ver su persona y su vida puramente

como función de su obra. El propio libro de Thibaudet sobre Mallarmé se atiene a este principio. Se refiere al hombre solamente cuando se refiere al autor. *La Vie de Maurice Barrès*, de Thibaudet, a pesar del título, dice poco o nada de la vida de este autor. Incluso se nos cuenta que Thibaudet ofendió a Barrès por no visitarlo para conseguir información biográfica (Davies, 68 n.). Ni los acostumbrados enfoques psicológicos de la literatura atraían a Thibaudet. Ridiculizó algunos torpes estudios psico-analíticos calificándolos de meras versiones del antiguo método de alegorizar un texto y también recelaba de los que ofrecen las «incertidumbres» de la psicología científica como solución a los problemas de la crítica. Thibaudet no cree en el determinismo: «En literatura no ocurre casi nada que no se pudiera prever por razones de lógica» (*RL*, 184).

No obstante, su renuncia a aceptar una explicación biográfica de la literatura no enturbia el hecho de que Thibaudet escribiera, en realidad, varias biografías intelectuales. El libro sobre Flaubert —probablemente el mejor de los suyos y con seguridad el libro mejor organizado— está basado en un bosquejo biográfico que da muy detallada cuenta de la obra del hombre, tan detallada, ciertamente, que el dicho apócrifo «Madame Bovary c'est moi» se considera clave para la interpretación de la novela. (El origen de la frase no puede buscarse como anterior a *Flaubert avant 1857*, de René Descharmes [1909], obra en la que se dice que era un rumor lejano. Parece sumamente improbable que Flaubert pudiera haberlo dicho si consideramos las muchas declaraciones de entonces sobre la indiferencia e incluso la aversión que le inspiraban las mujeres.) El inmenso interés y la simpatía que sentía por Amiel conduce a Thibaudet a ocuparse principalmente de la vida psíquica y moral del escritor. El preciso esbozo de Fromentin en *Intérieurs* está encuadrado en un marco biográfico, como lo está el posterior libro, de inferior categoría, sobre Stendhal. El volumen inconcluso sobre Montaigne dedica muchas páginas a su biografía y a su psicología. En la *Histoire*, un capítulo en el que bosqueja la vida de Hugo, en términos heroicos, es un curioso ejemplo del mimetismo estilístico de Thibaudet. Con frecuencia (aunque no siempre) escribe sobre un autor bajo la clara influencia de su estilo.

Thibaudet recelaba siempre de todo determinismo social. Rechazaba la tríada de Taine —*milieu, race* y *moment*— lo mismo que su *faculté maîtresse*. Le parecían «sustitutos lógicos e ideológicos de la vida» (*RC*,

186; *PC*, 220). Muchas veces muestra la desconfianza que le inspiran las explicaciones históricas, políticas y sociales. Rechaza, por ejemplo, la idea obvia de que el declinar de la reputación de Ronsard en el siglo XVII fuera debido al orden establecido durante el reinado de Luis XIV. Él lo atribuye más bien a «la vida interna de la poesía francesa», el alza de la «poesía prosaica» que torpemente rehúsa relacionar con cualquier causa social (*RC*, 22). Admite, con toda generalidad, una coincidencia de rupturas políticas y literarias pero rechaza una explicación por la acción de la política sobre la literatura. Más bien se explica «por las corrientes subterráneas que tienen en común, por una tendencia profundamente social que ambas comparten y que expresan con voces muchas veces totalmente discordantes» (Davies, 182).

Tampoco cree Thibaudet en la idea de la literatura como imitación de la vida. El arte es creación; el hombre es el *homo faber*. «La creación poética no sostiene un espejo para que se refleje el universo, sino que realza la existencia del universo» (*PV*, 92). Thibaudet rechaza con brusquedad el naturalismo: «No hablar de otra cosa que de la 'vida' sólo puede describir lo que en la vida se anticipa a la muerte» (*RL*, 155). Thibaudet cuenta la historia de un payaso que fue aplaudido en una feria local por su imitación del gruñido de un cerdo. Después, al payaso lo sustituyó un campesino, pero fue silbado por el público. Entonces él sacó de debajo de su abrigo un cerdo que llevaba oculto y al que había tirado de las orejas para que gruñera. Sin embargo, el público prefería, con razón, la actuación del payaso: «La verdad del arte no es la verdad de la naturaleza. El payaso tenía que trasmitir, mejor que el cerdo, la ilusión de un cerdo» (148). En el libro sobre Mallarmé, Thibaudet ridiculiza a los que criticaban al poeta por no tener presente la vida. La vida, al parecer, significa, «para algunos, bombas de anarquistas; para otros, la compra de algunos libros de sociología; para muchos más, una novela o una historia vendible; para otros, un puesto administrativo y, para el resto, el bosque de Fontainebleau» (*PSM*, 445).

De nuevo se falsearía la postura de Thibaudet si se le considerara simplemente como un formalista, un defensor del arte por el arte, de la poesía pura y de la torre de marfil. En realidad él ve la literatura en constante relación con la sociedad; la estudia como un indicador de la sociedad y como una institución social. Thibaudet se interesaba mucho por el

status social del escritor en Francia, las instituciones tales como la Academia Francesa y la Academia Goncourt, la prensa y los negocios editoriales. En un extenso trabajo, «Le liseur des romans», dibuja la historia de la novela desde el punto de vista del lector habitual de este género, y en *Physiologie de la critique* reflexiona sobre las diferentes clases de crítica en términos sociales: la hablada, la crítica espontánea, la crítica de los periodistas, la de los profesores y la de los escritores creativos. Le gustaría estudiar los efectos de la lectura, la influencia de la crítica sobre el gusto y, como cualquier crítico de novelas, no puede evitar preguntarse: ¿Es la novela fiel reflejo de la vida? ¿Refleja fielmente lo que concebimos como naturaleza del hombre? En el caso de la novela parece que Thibaudet incluso asume una escala de aproximación en la representación de la vida. Pero nunca acepta el determinismo y apenas, en cuanto yo conozco, alude al marxismo.

El concepto de historia literaria de Thibaudet es también social; considera como rasgo especial de la literatura francesa el que sea «eminentemente social y sociable» (*RL*, 137). El plan de su *Histoire de la littérature française* se basa en una sucesión de generaciones. Esto ha sido aplaudido como un gran descubrimiento, pero no es nada nuevo en la historiografía literaria; ya en 1812, Friedrich Schlegel basó su esbozo de la historia de la literatura alemana en una sucesión de generaciones cuidadosamente elaborada y, desde entonces, el esquema ha sido desarrollado sistemáticamente en Alemania para abarcar el siglo XIX. El mismo Thibaudet hizo la reseña de un libro, *Les générations sociales* (1920), de François Mentré, sobre este problema, y, según él, lo que más bien conseguía era mostrar las dificultades que encerraba el concepto. No se deja engañar por ninguna clase de misticismo misterioso de los números y reconoce cuál es el principal obstáculo para llegar a una definición clara de lo que es una generación en la historia: la ausencia de un comienzo y un final bien marcados, la continuidad de la vida, lo imperceptible de los cambios. Ve también que las rupturas de la sucesión no son las mismas en los diferentes países. Sin embargo, le impresionan las aparentes regularidades que cita Mentré con palabras de Otto Lorenz: 1618, comienzo de la Guerra de los Treinta Años; 1715, muerte de Luis XIV; 1815, caída de Napoleón; 1914, estallido de la Primera Guerra Mundial. Aproximadamente unos treinta años después, la secuencia 1548, 1648, 1748, 1848

marcaría importantes acontecimientos históricos. Pero Thibaudet pregunta si se puede hablar de «leyes» y ve que puede haber divisiones tan profundas dentro de una misma generación como las hay entre las distintas generaciones: cada una tiene su derecha y su izquierda, e incluso su extrema izquierda (*RL*, 120 ss.).

En la práctica, en la *Histoire* se concibe una generación como un grupo de gentes que, hacia la edad de los veinte años, sufre el impacto de un gran acontecimiento histórico. Así, la generación con la que comienza la *Histoire* de Thibaudet está formada por aquellos que en 1789 tenían alrededor de veinte años: Napoleón —a quien Thibaudet valora en mucho incluso como escritor—, Chateaubriand y Mme. de Staël. La generación siguiente es la que cumplía los veinte en 1820: la juventud de la *Confession* de Musset, quien por primera vez formuló en Francia el concepto de generación, Hugo y los demás escritores nacidos alrededor de 1800. Análogamente, ahí están las generaciones de 1850, 1885 y, finalmente, la de 1914. Examinando con rigor la serie, parece evidente que sólo los años 1789, 1848 y 1914 constituyen auténticos puntos de transición en la historia francesa (y europea), mientras que 1820 y 1885 se han escogido de un modo más bien arbitrario por razones literarias: 1820 como comienzo, aproximado, del romanticismo francés; 1885, por ser el año en que aparece el simbolismo como lema. La secuencia —podemos llegar, desilusionados, a la conclusión— coincide con las divisiones prerromanticismo, romanticismo, realismo y simbolismo, y es un viejo esquema tosco pero eficaz.

Thibaudet, sin embargo, se adelanta de algún modo a esta objeción introduciendo el concepto de la semigeneración, lo cual permite subdivisiones: en 1802, retorno de los emigrantes; 1812, la asunción de posturas conspicuas por parte de profesores y publicistas como Cousin, Villemain y Guizot; y 1871, el año de la Comuna. La segunda parece arbitraria y difícilmente significativa en grado suficiente. El mismo Thibaudet sugiere, en otra ocasión, que los treinta y tres años de una generación podrían muy bien dividirse en grupos de once («Générations et expositions», *Nouvelles littéraires*, 10 de octubre de 1931; citado por Davies, 177). Como cualquier escritor que da importancia a los años de nacimiento en los temas que trata, Thibaudet se ve en apuros en el caso de los autores que comenzaron a publicar tarde o que permanecieron desconocidos en

su tiempo pero que influyeron en gran medida sobre un grupo de menor edad. Stendhal, nacido en 1783, aparece en la *Histoire* con la generación de los años veinte, ya que su primera novela, *Armance*, apareció en 1826. A su vez, Mallarmé y Verlain, nacidos respectivamente en 1842 y 1844, aparecen con la generación de 1885, y Proust, nacido en 1871, con la de la Primera Guerra Mundial, ya que el primer tomo de *À la recherche du temps perdu* apareció en 1914. Tales desviaciones desbaratan todo el principio y demuestran que no se puede distinguir biológicamente una sucesión de personas nacidas en 1800-1833-1866, de otra nacida en 1801-1834-1867, y así sucesivamente. El único concepto de generación válido es el histórico; pero éste apenas dice nada nuevo. La *Histoire* de Thibaudet vuelve a decir que el historiador tiene que luchar con el hecho inevitable de que escribe, por así decir, en fila de a uno, una cuestión tras otra, aunque la historia es un proceso en el cual ocurren muchas cosas simultáneamente. El historiador literario ha de establecer compromisos entre la cronología y los agrupamientos según géneros u otras afinidades y abrirse paso a través de la cronología para acomodar una figura de actividad prolongada, como es el caso de Hugo. La idea de generación es tan sólo un recurso organizativo.

A pesar de estas divisiones esquemáticas, Thibaudet posee un profundo sentido de continuidad, de flujo, de transmisiones imperceptibles implicadas en su bergsonismo. En alguna ocasión recurre al concepto de genio inexplicable, de la mutación súbita, de «un accidente de duración», por ejemplo cuando reflexiona sobre la aparición de Rabelais y Montaigne (*RL*, 306). Con frecuencia desarrolla, de un modo casi obsesivo, la idea de los dobles, los contrastes, los cambios, tanto en la sucesión como en un momento determinado o aproximadamente determinado. Thibaudet encuentra estos contrastes casi en cualquier sitio. Algunos son metáforas tan antiguas como la sucesión de una edad de oro por una edad de plata, lo que le parece que es una «ley de la naturaleza» (*RC*, 46). Otro es la alternancia rítmica de períodos de sentimiento con períodos de inteligencia, que solamente es una versión de la antigua dualidad: romanticismo-clasicismo. Thibaudet lo emplea de un modo expreso o lo asemeja a un contraste entre un orden estable y un flujo heraclítico o bergsoniano. Define el romanticismo como el enemigo de la «antigua raíz aria, la raíz cuadrada fundamental de la duración, de la estabilidad, del ser, que como

un flujo metálico, está en la plenitud de la palabra 'estado'» (*RL*, 36). Al tratar de algunas novelas recientes, Thibaudet saca a relucir la distinción entre una «obra realmente viva, creada como crea la naturaleza» y una «artificial, manufacturada, como la hace el *homo faber*». Confiesa, en evidente contradicción con su acostumbrado vitalismo, que él se inclina hacia la segunda (*RL2*, 148). En el libro sobre Mallarmé, Thibaudet desarrolla con alguna extensión otra distinción. La poesía más antigua analiza y describe los sentimientos humanos, mientras que la nueva poesía sugiere y crea sentimientos. Los escritores del siglo XVII eran «expertos en el corazón humano». Con los nuevos simbolistas, «la poesía se ha convertido en el mismo corazón del hombre» (*PSM*, 119). Esto parece una innecesaria manera desorientadora de expresar una idea similar a la de la nietzscheana dualidad del arte apolíneo y el dionisíaco. Está relacionada con otra dicotomía fundamental del vocabulario crítico de Thibaudet: la del símbolo y la alegoría.

Thibaudet sabe que la diferencia entre símbolo y alegoría es de origen reciente, y cita la *Crítica del juicio* de Kant en lo referente al símbolo. Pero, más bien, la presenta en términos que toma de Goethe y de Carlyle. Es el contraste entre mecanismo y vida: «La alegoría se nos presenta en forma de una intención clara, precisa y detallada, mientras que el símbolo surge en forma de una creación libre en la que la idea y la imagen están fundidas por completo sin que pueda percibirse la diferencia». Admite que todo arte tiene tendencia a lo simbólico, pero insiste en que hay una diferencia: «El significado simbólico de una obra es tanto más puro cuanto más distante parece de la simetría alegórica, cuanto más implica sugerencia que expresión». Además, «el significado simbólico de una obra es tanto mayor si el tema de esa obra, en su definición y concepto, parece tener menos posibilidades de simbolización. Tanto mayor, pues, si el símbolo procede más directamente de lo particular, de los ardides peculiares de un arte sin la intervención de una generalización intelectual» (*RR*, 30-31). Este contraste de símbolo y alegoría impregna los libros de Mallarmé y de Flaubert y también organiza gran parte del pensamiento de Thibaudet sobre la historia de la novela, desde la *Roman de la rose* hasta sus admirados Giraudoux y Proust. Otro concepto que tiene relación es el tipo. Fausto, Don Quijote y Don Juan son símbolos o tipos de humanidad. De modo un tanto desesperado, Thibaudet trata de hacer de

Madame Bovary un tipo que sería algo más que un tipo social. La creación de tipos siempre es causa de elogio para un escritor: Bel-Ami es un tipo, como lo son Candide y Pangloss e incluso Ubu Roi. Tom y Maggie Tulliver, en *The Mill on the Floss*, le parecen «los dos tipos del alma inglesa» (*RL*, 227, 253, 277, 107; *RR*, 33).

Thibaudet persiste en hablar de estos dualismos. Cada género tiene dos estilos: uno «agudo» y otro «llano»; uno dórico y otro jónico; uno masculino y otro femenino. Contrastan en este sentido Descartes y Pascal, Corneille y Racine, Bossuet y Fénelon, Voltaire y Rousseau, Lamartine y Hugo, y Balzac y George Sand. Como pareja, Chateaubriand y Mme. de Staël ofrecen el mismo contraste, gracioso, en el que los sexos, el literario y el real, están más o menos invertidos. Sólo hay una excepción. Molière se queda solo en el dominio del campo de la comedia.

Este dualismo le parece a Thibaudet una característica peculiar de la literatura francesa, a diferencia de las otras grandes literaturas occidentales dominadas por figuras individuales: Dante, Cervantes, Shakespeare y Goethe. Thibaudet evita constantemente elegir entre las dos series en contraste que se dan en la literatura francesa. Tanto está a favor de Voltaire como de Rousseau: «Tengo la sensación de que habito en una literatura que vive bajo la ley de la mayoría o de la pareja» (*RL2*, 138). No aprueba los intentos de encontrar al autor representativo de Francia. Está de acuerdo con Charles Du Bos en que Montaigne se encuentra más próximo a esta idea, pero, a pesar de la gran admiración, siente que Montaigne carece de lo excepcional y de lo heroico. Descartes, Corneille y Pascal proporcionan lo racional y lo trágico: se salen de lo normal de la naturaleza humana. Thibaudet siempre vuelve a parar en esta convicción: «Una nación es algo que no puede caber en una sola fórmula o no permite un único punto de perfección» (*GF*, 264). Así, Dĕsiré Nisard, con su frío ideal del espíritu francés, y Brunetière, con su concepto inmutable de la tradición, falsean y petrifican la historia: «Necesitamos 'Maurrases', y necesitamos 'Amieles', y necesitamos 'Barrèses' y 'Montaignes'» (*RL*, 223). Esta tolerancia universal, sin embargo, insiste Thibaudet, no significa conciliación, allanamiento de las diferencias, supresión de contradicciones y conflictos, que únicamente conseguirían una disminución de la vida: «En un mundo de acuerdo consigo mismo, los individuos llegarían a ser un escándalo, una enfermedad del ser. Dios ha hecho bien en elegir

un mundo de individuos» (*RC*, 190). Al comparar *Anna Karenina* con *Humo*, de Turgeniev, dice con sarcasmo: «Al rehusar preferir una a otra no renuncio a mi juicio: hay algo más bello que la una *o* la otra, y es la una *y* la otra, su oposición, y, de ahí, su armonía» (*RR*, 19). Es la misma idea que en alguna otra parte expresa de modo más llamativo: «En mi bilateralismo impenitente renuncio a elegir. No me abstengo por debilidad, sino con la firme decisión de no decidir» (*RL2*, 59). No es un ideal de síntesis, de amalgama universal. Más bien es la expresión de la esencia del historicismo, que reconoce toda la fantástica variedad del mundo y la disfruta con sus conflictos y contradicciones. Thibaudet combina con éxito las dos caras del historicismo: un gran sentido de la individualidad, la particularidad, la singularidad, con un constante sentir de los grandes procesos históricos a lo largo del tiempo. Es una visión de la literatura y del mundo que todavía es inmensamente provechosa para su entendimiento, por mucho que pueda marchar en contra de los fanatismos, las preocupaciones limitadas, y la metafísica posiblemente más profunda de nuestro tiempo.

Capítulo IV

MARCEL PROUST (1871-1922)

Proust, sin duda el más eminente novelista francés de este siglo, fue también un magnífico crítico. Su crítica no atrajo gran atención hasta 1954, bastante después de su muerte, con la publicación de *Contre Sainte-Beuve*, una serie de ensayos escritos en 1909. Una colección de artículos dispersos, procedentes de los primeros tiempos de Proust, *Chroniques*, no había causado impresión cuando fue publicada en 1927. La edición de la Pléiade de *Contre Sainte-Beuve*, publicada en 1971, era reimpresión, no sólo de la de 1954, sino de todos los escritos críticos y de diversos fragmentos de cuadernos y de la voluminosa correspondencia existente. Dos buenos libros, *Proust and Literature*, de Walter A. Strauss (1957), y *Marcel Proust: Critique littéraire* (1967), dos tomos, de René de Chantal, ambos anteriores a la edición de la Pléiade, recogían casi todas las opiniones literarias de Proust de un modo tan completo que no hay necesidad de estudiarlas aquí con detalle. Proust hace grandes elogios de los clásicos franceses y del siglo XVII en general. El editor de periódicos Saint-Simon es evidentemente su autor favorito e incluso modelo para algunas partes de su novela. Es extraño que Proust guarde un completo silencio en cuanto al siglo XVIII, excepto para aludir algunas veces a Voltaire. Alaba a dos escritores románticos, Chateaubriand y Nerval. En una de las últimas notas decía «Senancour c'est moi» (*Vid.* Philip Kolb, ed., *Textes retrouvés* [1968]; reproducido en *CSB*, 568-69). Proust era un ávido lector de Balzac y un tanto frío con respecto a Stendhal. Admiraba a Vigny, Hugo y Leconte de Lisle un poco desde lejos.

Baudelaire es para él «el más grande poeta del siglo XIX» (*OAL*, 9) y Flaubert aparece como el gran innovador y estilista en el arte de la novela. No se ocupa de los naturalistas, los Goncourt y Zola, ni de los simbolistas (aunque se ha dicho que él mismo era un simbolista, primero, creo, en el prólogo de Valery Larbaud a *L'Estétique de Marcel Proust*, de Emeric Fiser [1933], 11). En el breve artículo «Contra la obscuridad», escrito para la *Revue blanche* (15 de julio de 1896; reproducido en *Chroniques* [1927] y en *CSB*, 390-95), Proust condena el simbolismo por carecer de vida y de profundidad (*CSB*, 394). También escribió una imitación de Henri de Régnier, una solemne burla con que describe un ser extremadamente frío. Poco tiene que decir, en lo estrictamente crítico, acerca de sus contemporáneos: se permite el lujo de dedicar enormes elogios a algunos de sus amigos —Robert de Montesquiou y Anna de Noailles— y expresar el desagrado que le producen Charles Péguy y Romain Rolland.

Casi toda la crítica de Proust se refiere a la literatura francesa. Hay, sin embargo, algunas declaraciones que muestran su interés por las novelas de Goethe, Tolstoi, Dostoievski, George Eliot y Hardy. Durante algún tiempo se sintió atraído por Ruskin y tradujo (con ayuda, ya que su inglés era deficiente) *La Biblia de Amiens* (1904) y *Sésamo y lirios* (1906). Se podría seguir con la lista de sus opiniones, pero es importante tener en cuenta el contexto. Cuando Proust escribe una carta trata de complacer al destinatario, o cuando pone en boca de un personaje de ficción un juicio literario en su gran serie de novelas, ha de considerarse tal juicio como estrictamente propio de tal personaje. Las ideas de Mme. de Villeparisis, o de Bloch o de Bergotte caracterizan a los que las expresan y no pueden tomarse necesariamente como propias de Proust. Proust ve los entusiasmos del joven Marcel por Théophile Gautier y George Sand con la visión restrospectiva de un gusto madurado y reconstruye sus entusiasmos en su memoria.

Proust, sin embargo, no se limita a seleccionar y calificar a autores y libros. Expone una verdadera estética individual. Discute el papel del lector, es firme en su idea de la diferencia entre el escritor como creador y el escritor como persona privada y analiza el estilo y los recursos gramaticales de la ficción. Incluso cuando se pronuncia sobre determinados autores, implica con frecuencia una teoría de la crítica como identificación y

una concepción de una personalidad literaria caracterizada por frases típicas, como la explicación de Marcel sobre Albertina, donde utiliza a Barbey d'Aurevilly como ejemplo (v. *RTP*, 3:382).

La estética de Proust plantea problemas a cualquiera que desee localizarla en una historia de la estética o preguntar sobre su validez y aplicabilidad fuera de la experiencia personal de Proust. La más completa exposición está en *Le temps retrouvé* cuando el narrador espera en la biblioteca del duque de Guermantes. Sirve como justificación de toda la empresa de *À la recherche du temps perdu*, justamente hacia el final. Une el principio con el final de la serie. Está basada en experiencias sumamente personales: la *madeleine* introducida en el té, los campanarios de Martinville, las losas desiguales del pavimento de Venecia y la fachada del Hôtel de Guermantes. No son meras sensaciones, como algo *déja vu*, que le recuerdan el pasado, sino que están concebidas como algo que le devuelve literalmente el pasado, situándolo fuera del tiempo, proporcionándole la entrada en la esencia de las cosas y recuperando así un paraíso perdido. Tiene que suceder de un modo sencillo, no puede ser evocado mediante un esfuerzo. No es un recurso emocional o intelectual: nos hace ver la verdadera realidad, la esencia de lo que es subjetivo e incomunicable. Está en el final de una visión mística no transferible a cualquier otro ser humano excepto en las negaciones que encierra: el rechazo del arte realista y didáctico «comprometido» y de cualquier cosa inventada por el intelecto. El arte genuino siempre surge del inconsciente.

Es difícil, sin embargo, reconciliar esta idea básica que conformaba el conjunto de la gran serie de novelas con la admiración que Proust sentía por gran parte del arte formal clásico, evidentemente creado por el intelecto. La enorme cantidad de conversaciones, discusiones y descripciones que se leen en sus novelas no se puede explicar por una creación inconsciente. Uno ve por qué busca Proust precursores de su experiencia propia, casi mística, en los recuerdos, especialmente de la infancia, y que encuentra en Chateaubriand, Nerval y Baudelaire.

Se ha escrito mucho acerca del supuesto bergsonismo de Proust en cuanto a su concepción de la memoria, pero hay pocas pruebas de que Proust estuviera profundamente marcado por el influjo del pensamiento de Bergson. Se conocían mutuamente en el ámbito social (la prima de

Proust por línea materna, Louise Neuberger, se casó con Bergson en 1892 e invitó al joven Proust a actuar como testigo en la boda), pero Proust nunca fue un estudioso de Bergson como con frecuencia, erróneamente, se afirma. Conocemos el intercambio de felicitaciones. En una carta, refiriéndose a los dos primeros tomos de *À la recherche du temps perdu*, Bergson decía que «rara vez se ha impulsado tanto la introspección», calificando la obra de «visión directa y ecuánime de la realidad interior» (30 de septiembre de 1920; Henri Bergson, *Mélanges* [1972], 1326); y en un ejemplar dedicado de *Sodome et Gomorrhe* (1922), Proust califica a Bergson como «el primer gran metafísico después de Leibniz (y más grande)» pero protesta de que «sin ton ni son se habla de mis novelas como si fueran bergsonianas» (v. Jean Gritton, *La Vocation de Bergson* [1960], 40 n.). En 1920, Bergson y Proust participaron en una comisión para decidir el premio Blumenthal, que fue concedido al amigo de Proust, Jacques Rivière. En la ficción, Proust solamente hace referencia directamente a Bergson en *Sodome et Gomorrhe*, en una conversación, relatada por el «filósofo noruego» (que parece haber sido sugerida por el filósofo sueco Algot Ruhe; vid. Painter, 2:324-25), mantenida entre Bergson y Emile Boutroux sobre el efecto de los narcóticos (*ARTP*, 1: 934-35; *RTP*, 2: 1016-18).

A pesar de estos contactos amistosos, Proust siempre negó celosamente cualquier deuda de su obra con Bergson. En una entrevista, concedida en los días de la publicación de *Du côté de chez Swann* (1913), al tiempo que resaltaba que su obra «está dominada por la diferencia entre memoria involuntaria y memoria voluntaria», Proust llegaba a decir que «esta diferencia no solamente no tiene lugar en la filosofía de Henri Bergson sino que evidentemente la rechaza» (*CSB*, 558). Yo no he podido encontrar pruebas de la existencia de esta afirmación, aunque doy por supuesto que la diferenciación puede admitirse como anterior a Bergson. Una carta de 1910 (*Correspondance inédite*, 1903-14 [1948], 205) indica que Proust no había leído *L'Évolution créatrice* (1907), pero hay otro testimonio que sugiere que había leído *Matière et mémoire* (1896) y *L'Énergie spirituelle* (1919). Lamenta tener que contradecir a «un filósofo admirable, el gran Bergson», pero Proust no puede creer que el alma sobreviva a la muerte del cuerpo (vid. Megay, 22). En una última carta (junio de 1922), Proust niega cualquier sugerencia directa procedente de

Bergson para su intento de «hacer aparecer en la consciencia fenómenos inconscientes que han sido totalmente olvidados y alguna vez fueron localizados en el pasado» (*Choix des lettres* [1965], 22).

Sin embargo, a pesar del rechazo defensivo de cualquier afinidad con Bergson, hay que reconocer las innegables y muy generales semejanzas que hay entre ambos, simplemente en cuanto a su preocupación por el tiempo y la memoria, la distinción entre el yo superficial y el yo profundo, el desprecio general del intelecto y la exaltación del arte como renovada visión del mundo en su particularidad. Pero lo que es central en la idea de Proust respecto al mundo y al arte es sumamente diferente e incluso contrario al modo de ver de Bergson. *Durée*, evolución, *élan vital* son conceptos todos ellos de movimiento hacia adelante, de un optimismo cósmico, de una expansividad casi física, gozosa, mientras que Proust busca escapar del tiempo, hacer que el tiempo se detenga, apoderarse de los momentos privilegiados que le permitirían recobrar el paraíso perdido. El tiempo de Proust es discontinuo y destructivo. Si hemos de pensar en antecedentes históricos de Proust tenemos que considerar antes que nada el neoplatonismo, un reino de lo esencial o, dicho de un modo empírico, un reino de signos que el escritor no sólo tiene que descifrar sino apropiárselos, incluso incorporarlos a su ego. Albert Thibaudet me parece que está completamente equivocado cuando habla del «ultrabergsonismo» de Proust (*Réflexions sur la littérature*, 1938). Bergson estaba más enterado. Escribió a Henri Massis que «la esencia del pensamiento de Proust es volver la espalda a la *durée* y al *élan vital*» (Massis, *D'André Gide à Marcel Proust* [1948], 381 n., 80). Si el arte es inspiración, incluso instinto, un acto de identificación con momentos del pasado, un escapar del tiempo que el intelecto no puede imaginar, entonces el escritor es un hombre de intuición que revela su propio yo profundo y no un razonador que planea y compone un libro. En *Contre Sainte-Beuve*, Proust expone el contraste de un modo muy sólido: «un escritor es el producto de un yo distinto que ponemos de manifiesto con nuestros hábitos». La obra de un escritor «es la secreción de la vida más interior de uno, escrita en soledad y sólo para uno mismo» (*OAL*, 104). Hay «un abismo que separa al escritor del hombre del mundo», ya que «el verdadero yo del escritor se manifiesta en sus libros únicamente» (106). Proust llega a decir que «cualquier hombre que comparte su piel con un hombre de talento tiene

muy poco en común con él» (126). A él le parece «absurdo juzgar al poeta por el hombre», y «en cuanto al hombre en sí, es justamente un hombre y puede perfectamente bien desconocer las intenciones del poeta que vive en él» (127). Este marcado contraste del escritor con el hombre permite a Proust castigar a Sainte-Beuve por su interés en las biografías, por su curiosidad acerca de la religión del poeta, su actitud frente a la naturaleza y las mujeres, el *status* económico, etc. A Proust le molesta especialmente que Sainte-Beuve confíe en sus propias impresiones personales o en las que le comunican sus amigos. Sainte-Beuve, dice Proust, no entiende, evidentemente, que «hay algo especial en la escritura creativa» (103), que «el alma del poeta es un mundo aparte, cerrado y sellado contra todo tráfico con el mundo exterior» (106).

Es tentador considerar estas afirmaciones acerca del abismo entre el poeta y el hombre como una defensa, a la que Proust tiene derecho, frente a los intrusos que desde entonces han conseguido encontrar detalles sobre su vida sexual y han criticado su esnobismo social. Se debería reconocer, no obstante, que Proust sentía profundamente la ruptura que él mismo había creado con su pasado como «hombre mundano» para convertirse en el escritor que luchaba en solitario con su profundo yo. Su crítica de Sainte-Beuve es una justificada protesta contra la confianza de este crítico en sus impresiones personales. Sainte-Beuve y sus amigos se imaginaban a Stendhal como un hombre de mundo, amable e incluso ingenioso, y el poco aprecio de Sainte-Beuve por las novelas de Stendhal está teñido por esta imagen del hombre. Sin embargo, se pueden alegar circunstancias atenuantes en favor del tratamiento que Sainte-Beuve aplica a Stendhal. No es cierto que Sainte-Beuve desconociera la distinción entre el hombre y su obra. Expresamente da por sentado que es posible que «un hombre pueda dejar obras terminadas, monumentos no del todo comprometidos por sus contemporáneos», quienes, en vida del autor, pueden haberlo considerado simplemente como un «excéntrico distinguido» (*Nouveaux lundis*, [1863-70], 3:110-11). Por mucho que Sainte-Beuve subestimara a Stendhal, no se puede decir que no criticara las novelas por lo que son, aparte de la persona de su autor. Julien, en *Le rouge et le noir*, es, para él, un pequeño monstruo odioso; Fabrice, vulgar y superficial, y *La Chartreuse de Parme* le parece «una ingeniosa mascarada italiana».

Proust tiene toda la razón en reprender a Sainte-Beuve por subestimar a Baudelaire. La actitud de Sainte-Beuve es la de un maestro que protege a un discípulo díscolo. Cuando estalló la tormenta sobre *Les fleurs du mal*, Sainte-Beuve escribió una carta abierta (febrero de 1860) disculpándose por no salir en defensa de Baudelaire. Sainte-Beuve, después de todo, era el autor de *Port-Royal*, profesor de la Escuela Normal y colaborador del *Moniteur*, el órgano oficial del gobierno (vid. esta *Historia*, III, 102). Se podría acusar a Sainte-Beuve de falta de valor cívico más que de falta de percepción crítica. Sainte-Beuve elogió *Poèmes en prose* y *Les paradis artificiels* con entusiasmo y, posiblemente con toda honradez, se mostró cauto con *Les fleurs du mal* a causa de los poemas censurados. Como senador no podía parecer que era un defensor de la inmoralidad y la homosexualidad. Esto parece más un fallo humano que un fallo crítico. En sus ensayos Proust se atribuía a sí mismo y a Sainte-Beuve actitudes que, en realidad, no mantenían. Mientras afirma, en *Contre Sainte-Beuve*, la existencia de un abismo entre poeta y hombre, en sus obras de ficción no podía —y no lo hizo— dejarlo sin resolución. Después de todo, la gran serie se ocupa de las vidas de gentes y de una sociedad determinada en una época determinada. No puede evitar poner un puente sobre el abismo, ya que Marcel, el narrador, no es otra cosa que un Marcel Proust con un ligero disfraz. Sainte-Beuve, aunque hizo unas declaraciones teóricas sobre la unidad de vida y obra diciendo «como el árbol, así el fruto» (*Nouveaux lundis*, 3:13; vid. esta *Historia*, III, 67, 369) y tenía un ávido interés por los chismorreos y las anécdotas, también estudió la historia del pensamiento, de la religión y de la sociedad, así como la historia de los géneros literarios y la tradición clásica. Los ensayos de Proust incluidos en *Contre Sainte-Beuve* contienen muchos puntos en contra de Sainte-Beuve y exponen otros del propio Proust sobre crítica e historia literaria. Proust está, sencillamente, en contra del concepto de historia literaria como un proceso en el tiempo. Afirma que «en arte no hay cosas tales como un iniciador, un precursor (en cualquier caso en el sentido científico de las palabras): al estar todo comprendido en el individuo, todo hombre se encarga, por su propia cuenta, de intentar continuamente crear arte o literatura y, para él, las obras de sus predecesores no son, como lo son para el científico, un fondo de verdad del que se puedan aprovechar los que vienen detrás. Un escritor con talento de hoy día depende en todo de

sí mismo. No ha avanzado más que Homero» (*OAL*, 97). En literatura no hay avances y todos los poetas están solos. Proust reprende a Sainte-Beuve por calificar la literatura de «tema de actualidad que se enjuicia conforme a la categoría del autor. En esto difiere de Emerson, que decía que uno tiene que enganchar su carro a una estrella... Él trató de enganchar su carro a lo que tenía más cerca de la mano, a la política y a los grandes movimientos sociales» (113). Proust, también en otros contextos, siempre mostró aversión por la literatura «comprometida», por la literatura puesta al servicio de un propósito temporal. Solamente durante la Primera Guerra Mundial reconoció que un escritor pudiera tener unos intereses primordiales, como la guerra misma o el futuro de su país.

La estética de Proust, en su preocupación por la memoria y la huida de la esclavitud del tiempo, es tan subjetiva, está tan subordinada al principio que organiza su gran serie de ficción, que apenas puede funcionar como vara de medir para una crítica literaria concreta. Las simpatías de Proust abarcan desde autores ligados a los hechos, nada místicos, como Saint-Simon, hasta algunos poetas, especialmente Baudelaire, en el que pudo encontrar previsiones de su propia nostalgia del pasado. Pero una estética irracionalista armonizaba bien con la teoría de la crítica de Proust que llega a exigir la identificación con la obra criticada. Proust reflexiona sobre la lectura en un ensayo previo a la traducción de *Sesame and Lilies*, de Ruskin, que trata de la lectura de un muchacho que, inocentemente, se identifica con el héroe de un relato como *Le capitaine Fracasse* de Gautier. Pero esto constituye únicamente una primera fase. La lectura debiera enseñarnos a ver: «La lectura es como la antesala de la vida espiritual; puede conducirnos a ella; no la constituye» (*CSB*, 178). Demasiada lectura puede incluso impedirnos el descenso a las profundas regiones del yo, donde comienza la verdadera vida de la mente. Tampoco puede encontrarse la verdadera vida de la mente en la erudición. Proust hace una digresión sobre la ilusión de encontrar verdadera creatividad en un viaje a un convento holandés para consultar documentos, si bien él admira la erudición: Victor Hugo citando a Tácito de memoria, Schopenhauer reuniendo de todas partes dichos sobre la muerte. La lectura y el conocimiento dan lugar a las «buenas maneras» de la mente. Los románticos leían a los clásicos. Proust alaba el encanto del vocabulario y la redac-

ción anticuada de Saint-Simon y de Racine y termina evocando las dos columnas que hay frente a la laguna de la plaza de San Marcos, que continúan allí «para detener el paso de los días desde el siglo XII en medio de las multitudes de hoy, en esta plaza pública donde su sonrisa distante brilla aún localmente sin desviarse de su trayectoria» (194). El principal argumento del prefacio dirigido contra Ruskin, que la lectura no debería desempeñar un papel preponderante en la vida, está olvidado. Más cercano a sus propios intereses, Proust termina, en *Le Temps retrouvé* (*RTP*, 3:949; *ARTP*, 3:911), diciendo que «todo lector es lector de su propio yo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que él ofrece al lector para que pueda discernir lo que, sin su libro, quizás nunca hubiera percibido en sí mismo». La función de la literatura parece así estar limitada a una lección en la enseñanza de nuestra propia introspección.

Sin embargo, Proust de ningún modo desconoce los problemas de la crítica, que, después de todo, ejerció durante muchos años y de muchas formas: simplemente como autor de reseñas y también en sus *Pastiches*, que constituyen una forma de crítica. Éstas no sólo ponen de manifiesto sus dotes para la imitación y la parodia, sino también un entendimiento profundo, que podría no haber sido meramente instintivo, de las particularidades estilísticas y temáticas de los autores imitados. En su prólogo a la traducción de la *Bible of Amiens*, de Ruskin, establece cuál es el objetivo de la crítica: «ayudar al lector a sentir el impacto de las características únicas de un autor» y, además, incluso a reconstruir «la vida peculiar del espíritu que posee todo escritor al que obsesiona su propia idea especial de la realidad» (*Bible*, 10). Al observar que esta idea del mundo se expresa en la totalidad de la obra, Proust justifica el que incluya citas de muchos pasajes de otras obras de Ruskin (y estas referencias muestran que por lo menos hojeó muchos de los volúmenes de la colección editada por Cook-Wedderburn): «Leer únicamente un libro de un autor es como tener un solo encuentro con ese autor. Hablando una sola vez con una persona podemos percibir un rasgo especial. Pero sólo al volver a hablar en diferentes circunstancias se puede reconocer lo característico y esencial en él» (9; de manera parecida en «Journées de pèlerinage», en *CSB*, 75 n.). Proust ignora la posibilidad de que un autor pueda haber dejado escrito un solo libro como *La Princesse de Clèves*, que no obstante pu-

diera reunir características muy definidas. Proust siempre anda buscando la voz del individuo, «la fisonomía moral» de un autor (*Bible*, 9) que él percibe en su ritmo y en su estilo. Para él ésta es la primera misión de la crítica. Todo lo escrito acerca del Hombre, el Escritor, el Profeta, el Artista, el Impacto de sus actos, los Errores de su doctrina... constituyen, además de un elemento para la comprensión de la obra, la exacta percepción de un matiz del significado, por muy insignificante que pueda parecer». Él puede llegar a un concepto de crítica que cubriría un campo mayor. Trataría de:

> reconstruir la singular vida espiritual de un escritor acosado por realidades especiales, siendo su inspiración la medida en que él contempló estas realidades; su talento, la medida en que fue capaz de recrearlas en su obra; y, finalmente, su moralidad, el instinto, obligándole a considerarlos bajo un aspecto de eternidad (por muy particulares que pudieran parecernos estas realidades), le han llevado a sacrificar, al deseo de comprenderlas y a la necesidad de reproducirlas para asegurar una clara visión, todos sus placeres, todas sus obligaciones e incluso su misma vida, que no tiene razón de existir excepto como único medio de establecer contacto con esas realidades, que no tiene ningún valor distinto al que un instrumento, indispensable para sus investigaciones, pudiera tener para un físico (11; no en *CSB*).

En teoría, la crítica de Proust exige que el crítico recupere la visión de su héroe. Por ejemplo, en una entrevista para *Le Temps*, en la víspera de la publicación de *Du côte de chez Swann*, Proust afirmaba que «el estilo no es en absoluto un embellecimiento, como ciertas personas parecen creer. Incluso no es cuestión de técnica. Es, a semejanza del modo en que los pintores emplean el color, una calidad de visión, la revelación de un universo especial que cada uno de nosotros ve y que otros no ven. El placer que un artista nos invita a disfrutar es el de darnos a conocer más de un universo» (Dreyfus, 292). En otro lugar escribe: «De otro modo, podemos decir que el estilo es, para el escritor, como para el pintor, no una cuestión de técnica, sino de visión» (*ARTP*, 3:986). El objetivo de la crítica es «reconstruir la vida peculiar del espíritu que posee todo escritor obsesionado por su propia idea especial de la realidad» (*PM*, 108-09). Pero en la práctica, Proust no intenta reconstruir la visión de un autor, más bien se empeña en un método de crítica que con frecuencia resulta

anticuado. Es realmente un escritor dedicado a reunir una antología de pasajes aislados, clasificando, con toda seguridad, trozos y autores de determinadas maneras, pareciendo ser algunas veces completamente arbitrarias y de difícil comprensión. Todo el ensayo sobre Baudelaire y Sainte-Beuve es una antología de esta clase que clasifica pasajes considerándolos primero como simplemente «bellos» o «encantadores» y con afirmaciones tan radicales como «el lenguaje de Baudelaire tiene cien veces más fuerza que el de Hugo». En ocasiones hace observaciones sobre la psicología de un autor, por ejemplo sobre la crueldad de Baudelaire o de Balzac, a quien Proust admira mucho y de muchas maneras, pero constantemente lo califica de basto y chapucero. Rara vez trata Proust de ir más allá haciendo comentarios y análisis estilísticos y gramaticales.

El más famoso de los ensayos de Proust es el que trata del estilo de Flaubert, que se ocupa extensamente del uso que hace de los tiempos verbales franceses. Según Proust, Flaubert tiene una especial belleza gramatical: «Todas las porciones de realidad se convierten, en Flaubert, en una sustancia homogénea, con vastas superficies, que tiene un brillo monótono. No ha quedado impureza en ella, las superficies han pasado a ser facetas reflectantes» (*CSB*, 207). Al uso que hace Flaubert de los tiempos verbales lo llama revolución en la escritura francesa, comparable a la revolución de Kant en filosofía (Strauss, 109). El imperfecto es bienvenido como nuevo en literatura y Flaubert lo explota de un modo novedoso. Proust dice también, de un modo extravagante, que en Flaubert, la conjunción «y» no tiene un puesto asignado en la parte de la gramática a la que debería pertenecer sino que, en cambio, «marca una pausa en el ritmo del compás y actúa como medio para la división de un cuadro en sus distintas partes» (*PM*, 134 n.). A veces se queja de los inapropiados y duros adverbios que emplea Flaubert y comenta el papel que desempeñan los puntos suspensivos y la puntuación. Proust se interesa a veces por la impresión, que él sabe que ha de tener alguna importancia universal. Recalca que otra ley de vida es la de realizar lo universal o lo eterno, pero realizarlo solamente en los individuos. Está particularmente interesado en la repetición de expresiones, o lo que él llama frases-tipo, de algunos autores. También se interesa Proust por el empleo del «tempo» o compás en determinados autores, como Flaubert, que transmite una impresión de cadencia y «tempo» en sus metáforas. A veces Proust se per-

mite hacer comparaciones con la música y la pintura que muchas veces parecen inverosímiles o completamente imposibles de verificar.

Sorprendentemente, los dos únicos ensayos críticos de Proust son uno sobre Baudelaire y otro sobre el estilo de Flaubert. El resto es una crítica de Sainte-Beuve, y hay, naturalmente, observaciones ocasionales sobre autores vivos. Adula en gran medida a la condesa de Noailles y a su amigo Montesquiou, y habla de Maeterlink con palabras amables. Pero el interés primario de la crítica de Proust está en su violento rechazo de la identidad de autor y obra, especialmente expresado en el ensayo sobre Sainte-Beuve y extendido a las observaciones sobre Flaubert. Un estudio de las primeras *Pastiches* mostraría que Proust tenía un gran sentido para captar las peculiaridades y estilos de sus contemporáneos, y algunas de sus parodias muestran que poseía grandes dotes para la imitación. Pero la esencia de la crítica de Proust está en los ensayos sobre Baudelaire y Flaubert y, desde luego, en la estética que justifica toda la empresa.

Quizás haya hecho demasiado hincapié en el contraste de Proust con Bergson y no he reconocido con absoluta claridad las muchas similitudes generales que se dan en los dos. Ambos consideraban que el escritor tiene una visión directa de la naturaleza: «Intenta alzar el velo que cubre los hábitos, necesidades de vida social y de lenguaje, haciendo que nos enfrentemos directamente con la realidad». Proust, como Bergson, da mucha importancia a lo individual y no le concede ninguna a la racionalización y la argumentación en la literatura como asunto menor. Lo que Proust hace es, más bien, examinar la relación que tiene el arte con las sensaciones y recuerdos que nos rodean y acentuar la diferencia entre memoria voluntaria e involuntaria. Bergson también la analiza, y era conocida por los antiguos psicólogos, principalmente alemanes, pero en Proust se convierte en idea central de su estética. La memoria voluntaria es común a todos los hombres, pero la involuntaria, para Proust, demuestra la esencia de una realidad superior. Supone que estas esencias están fuera del tiempo y que por su impacto sobre nosotros, sin ningún presentimiento, entramos en contacto con la pura esencia de la realidad. Al experimentar estas intervenciones involuntarias de la memoria, entablamos contacto con una vida que está más allá de la evanescente cotidianeidad.

A diferencia de Bergson, Proust experimenta una discontinuidad en el curso del tiempo. Proust quiere salir fuera del tiempo, pero admite que

esto sólo puede hacerse a través de un acto de gracia ajeno al control del individuo. Su decisión final es verdaderamente favorable a una idea mística que recuerda al neoplatonismo, y su énfasis en la pasividad, en la espera de un acto de gracia, recuerda todo el movimiento del siglo XVII llamado quietismo, como el que se da en escritores como Fénelon, a quien Proust leía con asiduidad. Únicamente en la última parte de *Le Temps retrouvé*, publicada en 1926, se expone con claridad esta noción y, en consecuencia, todos los comentarios publicados antes de 1926 carecen de importancia. En ellos no se considera que toda la gran serie esté basada en una visión que requiere un retorno al punto de partida e incluso en las mismas primeras páginas de *Du côte de chez Swann* está implícita la promesa de este retorno a la felicidad, y también al paraíso, si bien, en Proust, no hay que olvidar, existe un sentimiento profundo del mal y de la decadencia del mundo, una actitud pesimista que contrasta de un modo chocante con el optimismo ilusionado de Bergson, quien sólo rara vez expresa recelo acerca del futuro de la humanidad. Siempre es difícil discutir la gran serie sin tener constantemente en cuenta que se trata de ficción, que muchos pasajes de interés filosófico o estético están puestos en boca de personajes cuyas ideas Proust no puede compartir. A veces distorsiona o parodia ideas de un modo sumamente explícito. Pero en el último capítulo, «La princesa de Guermantes recibe», el autor deja caer la pretensión de que el narrador es una figura de ficción. Y hay incluso pasajes en los que los conceptos de tiempo y envejecimiento y muerte se manifiestan como afirmaciones no solamente admitidas por el narrador sino simplemente expuestas como en un tratado ajeno a toda situación ficticia, lo cual, después de todo, carece por completo de importancia. El narrador se queda desamparado en la biblioteca esperando ser recibido por la princesa Guermantes, cuyo modesto origen es para el narrador símbolo de la rueda de la fortuna y del retorno al pasado. El narrador admira el poder de total reconstrucción que posee el tiempo y se maravilla de que «las grandes olas de las mareas hagan salir de las profundidades de los tiempos las mismas tristezas, los mismos tipos de valor», creando repeticiones que le parecen demostrar precisamente la irrealidad del tiempo y la realidad de un mundo fuera del tiempo. Esta estética extremadamente individual, mística en su esencia, no tiene aplicación fuera de la mente de Proust y tiene poco valor para la historia de la crítica, por

muy grande que sea nuestra admiración por la introspección, la visión social y toda la grandiosa contemplación de este panorama del París de principios del siglo XX, que en todas partes se extiende a las preocupaciones constantes del hombre a lo largo del tiempo.

CAPÍTULO V

EL RENACIMIENTO CATÓLICO

CHARLES DU BOS (1882-1939)

Charles du Bos era un escritor de diario íntimo, un predicador de sí mismo, un *introspectif* en la tradición de Joubert, Emerson y Amiel. Su larga lucha por encontrar refugio en la Iglesia católica romana se encuentra completamente documentada en los nueve tomos de su *Journal*. El *Journal* contiene además gran cantidad de reflexiones sobre literatura, que, naturalmente, utilizaba Du Bos como cantera de donde extraer materia para sus publicaciones. Si deseáramos estudiar a Du Bos como crítico *literario* dentro de la historia de la crítica, deberíamos mirar primero, sin embargo, sus libros sobre Byron y Goethe, y sus siete tomos de la colección de ensayos, *Approximations*. A un crítico habría que juzgarlo por sus declaraciones formales y no por las notas privadas de su diario, que, en el caso de Du Bos, son con frecuencia de autodesprecio o, al menos, de autocrítica.

Du Bos se diferencia de sus contemporáneos franceses más próximos por sus estrechas relaciones con la tradición inglesa (su madre era inglesa y en el diario muchas veces desliza vocablos ingleses en medio de una frase) y también por sus notables conocimientos de los acontecimientos en Alemania. Su crítica ha sido descrita, con extensión, por Charles Dédéyan bajo el apropiado título *Le Cosmopolitisme littéraire de Charles du Bos* (5 t., 1967).

Du Bos conoció y admiró especialmente a Walter Pater y se sentía cercano a John Middleton Murry, cuyo libro *Keats and Shakespeare* (1925) le causó una profunda impresión. Du Bos, como muchos de su tiempo, se adhirió, al menos en los primeros años, a la filosofía de Bergson. Esta orientación filosófica —intuicionista, irracionalista— estaba reforzada por su conocimiento, adquirido durante un año en Alemania (1904-05), de la *Lebensphilosophie* de Wilhelm Dilthey, de Georg Simmel y por la fascinación que le produjo Nietzsche. Du Bos tenía un amplio conocimiento de la poesía inglesa desde los románticos y conocía no solamente a Goethe sino también la poesía alemana más reciente, particularmente Stefan George y Hugo von Hofmannsthal. Su gusto es definitivamente eduardiano en sus preferencias por el movimiento estético inglés, por Shelley y Keats, y algunas veces por escritores como Charles Morgan, de quien podríamos pensar, con razón, que ha caído en el olvido.

Pero no se puede decir que Du Bos no tuviera criterios críticos, gustos y aversiones. Era un crítico psicológico, biográfico y muchas veces moralista, con juicios concretos y un punto de vista bien definido. Utilizaba todos los procedimientos —expositivo, histórico, evocador y metafórico— de que podían disponer él y otros críticos de su tiempo. Tenía, en particular, un criterio ya implícito, ya francamente expreso: «espiritualidad». En principio era un interés por el alma —en el sentido de *Gemüt*, sensibilidad, delicadeza—, por la «música de cámara del corazón», y frecuentemente por lo que él llamaba un «misticismo profano». Después se fue convirtiendo, cada vez más, en un interés por el alma inmortal del cristianismo, aquí en la Tierra, pero preparándose para la vida futura. Aunque Du Bos tuvo —no cabe duda— muchas simpatías, parece totalmente injustificado hablar de su «renuncia a toda vida personal», de su pasividad total, de su sumisión a otros, incluso su vaciedad, y construir un mito de identificación que supone un intercambio de personalidades, como hace Georges Poulet en *La conscience critique* (1971). No hay pruebas de una total sustitución de egos, ni puede haber ninguna.

En realidad, los dos libros más extensos de Du Bos, *Byron ou le besoin de la fatalité* (1929) y *Goethe* (1949), compuestos de ensayos incluidos en los tomos 5, 6 y 7 de *Approximations*, son biografías psicológicas que muestran un alejamiento del tema en cada caso. El libro sobre Byron

desarrolla la teoría de que nunca escapó de la predestinación impuesta por su educación escocesa. Du Bos trata a Byron de «animal de especie superior» (*Byron*, 20), como hombre que ha cometido el pecado de orgullo y así se ha destruido a sí mismo y a otros. Du Bos teje una tela sutil de explicaciones psicológicas para explicar la conducta de Byron con su mujer, que Du Bos defiende, fervorosamente, como «irreprochable», y para el incesto de Byron con Augusta, su hermana por parte de madre (Du Bos, «Le Bonheur dans le crime», [207]), lo que le indujo al remordimiento sin arrepentimiento. Uno se admira de la seguridad de su decisión en cuanto a cuándo, cómo y por qué amaron las mujeres a Byron o si Byron las amaba o no las amaba «sinceramente». El interés de este libro no puede considerarse, en absoluto, literario. Se ocupa del hombre y del héroe byroniano. Concede mucha importancia a los versos malos a la vez que, como el mismo Du Bos reconoce, no se ocupa de la otra cara de Byron: su vivacidad, su humor y su sátira. A pesar de todos los análisis cálidamente afectuosos, aunque entusiásticos y con frecuencia pomposos, de los sentimientos de Byron y los de los que le rodeaban, Du Bos siempre deja en suspense un juicio definitivo: «La ausencia de toda vida interior y, en cualquier caso, de toda espiritualidad» en Byron (*Extraits d'un journal*, 149: 30 de julio de 1923).

Du Bos aplica el mismo criterio a Goethe, y también lo encuentra falto de cualidades. Estos ensayos también son, principalmente, un estudio de los caracteres y una biografía moral. Du Bos describe a Goethe —en evidente contraste con él mismo— como «el genio antiintrospectivo» (*A*, 5:278). Du Bos da mucha importancia al estudiado modo de evitar el dolor que ve en Goethe, de nuevo en contraste con su propio «sufrimiento físico» que, en un ensayo posterior («De la souffrance physique» [1937], en *Ap*, 1479-95), celebraba como la única experiencia que abre las puertas de la salvación. Goethe carece del sentido de la trascendencia, carece de «alma»; incluso la palabra *Seele* es rara en Goethe (*A*, 5:278). Goethe es extrovertido, todo ojos o todo actividad. Un ensayo, «Goethe antes de Goethe», examina la vida de Goethe como estudiante en Leipzig en un fuerte tono moralizante, reprobatorio. Otro describe la crisis religiosa de Goethe después de su regreso de Leipzig a Francfort e interpreta la nueva salida de Francfort, cuando su piadosa amiga Suzanne von Klettenberg estaba muriendo, como «símbolo incomparable de una vida que

no cree en la muerte y símbolo de huida» (7:197). Esta «huida creativa» se repite en las relaciones de Goethe con Lili Schönemann, que describe en otro de los ensayos. Incluye traducciones de las cartas de Goethe a Auguste von Stolberg, además de una comparación entre el indeciso Goethe y el resoluto Robert Browning, que liberó a Elizabeth Barret, y un relato aprobatorio del último intento de Von Stolberg para que Goethe se reconciliara con la religión. Únicamente una vez, según Du Bos, no huyó Goethe del amor, y entonces era ya demasiado tarde. Du Bos interpreta *Die Marienbader Elegie* como reflejo del más apasionado amor de Goethe, como «un grito nocturno» compuesto involuntariamente, incluso en contra de su voluntad (6:140, 146-47). Du Bos, sin embargo, pasa por alto la intrincada complejidad formal del poema y el propio motivo que inspiró a Goethe para componerlo en el coche en el que abandonaba Marienbad.

Los primeros diez años en Weimar —tema de otro ensayo—, que Du Bos considera los últimos años productivos en la carrera de Goethe como escritor, los califica de «los más fértiles en obras humanísticas» (*A*, 6: 77). El apoyo de Goethe a las demandas de los tejedores de Apolda se destaca como una de esas obras humanitarias: un hombre ha de ser considerado siempre como superior a su obra. Du Bos admira los afanes de Goethe por conseguir la perfección, su autoeducación, pero siempre expresa sus reservas: «Estamos en el plano de lo *vital*» (6:85). Goethe no ha llegado a lo espiritual, representa «el triunfo de lo puramente humano» (5:203). Aunque Du Bos traduce muchos de los textos poéticos, presta poca atención crítica a los mismos excepto en un ensayo que discute la poesía «órfica», de Goethe. Como categoría, o incluso como género, el término «órfico» se crea para incluir, en Inglaterra, «El fénix y la tortuga» y «Kubla Khan» y, en Francia, algunos de los poemas de Nerval. La poesía órfica se opone a la poesía hermética, de la que sirve como ejemplo Mallarmé, y a la poesía mística, que presupone la fe (5:233-34). Du Bos traduce y explica «Urworte», pero no puede establecer ninguna relación con Coleridge o Nerval y llega a la única conclusión de que Goethe hacía uso de símbolos y creía en una especie de panpsiquismo. Du Bos recurre con insistencia a la crítica alemana, a *Erlebnis und die Dichtung*, de Dilthey, y a los libros de Gundolf y Simmel. *Erlebnis*, el significado de experiencia para Goethe, es el concepto central. La figura

(*Gestalt*) de Goethe y la clase de vida que llevó, más que su obra, es lo que principalmente preocupa a Du Bos.

Se podría argüir que el hecho de que Du Bos se ocupara de figuras tan ajenas y tan arrolladoras como Byron y Goethe constituye una excepción, y que el nuevo interés de los críticos de la conciencia por Du Bos como precursor de la Escuela de Ginebra se debe principalmente a la admiración causada por su ensayo «Sur le milieu intérieur dans Flaubert» (*Ap*, 165-82). En *La Conscience critique*, Poulet elogiaba a Du Bos al considerarlo como su más próximo antecesor, y dos críticos cercanos a Poulet se manifiestan a su favor con respecto al ensayo sobre Flaubert. Jean Rousset, en *Forme et signification*, dice que es «una de las cartas de soberanía de la crítica francesa» (xvii). J. P. Richard habla de «algunas páginas clásicas, páginas de las que, por otra parte, ha surgido todo el desarrollo de la 'moderna' crítica de Flaubert» («La méthode critique de Charles Du Bos», *Modern Language Review* 62 [1974]: 424). Puede merecer la pena analizar detenidamente el ensayo.

La expresión «milieu intérieur» procede, como nos dice Du Bos, de *Introduction à l'étude de la médicine expérimental* (1863), de Claude Bernard, libro que utilizó (o del que abusó) Zola como referencia para su *Roman expérimental* (1880). Es una expresión determinista que Du Bos emplea libremente para algo que podría llamarse el panorama interno, o simplemente la psicología, de Flaubert. Du Bos, como bergsoniano, nunca aprobó el determinismo ni el reduccionismo causal (cf. *Ap*, 255). No ofrece ninguna explicación causal, genética o histórica. Más bien describe el carácter de Flaubert sirviéndose de citas de sus cartas, sus autodescripciones y sus autointerrogantes. Du Bos parte de una cita referente a una de las primeras cartas de Flaubert (15 de agosto de 1846): «Soy un hombre de nieblas, y es a fuerza de paciencia y estudio como me he librado de toda la grasa superflua que reducía la fortaleza de mis músculos» (*Ap*, 166). Para empezar, Du Bos se vale de una segunda metáfora para dejar bien claro que lo que había en el interior de Flaubert era una «enorme masa», tan sólo semiconsciente, como si estuviera dormida: «Si miramos más de cerca podemos apreciar miles de movimientos infinitesimales, todos ellos reacciones ante la compacidad de la masa; es el desentumecimiento de un animal, que permite observar la agitación ciega de todas las células animales menores que lo compo-

nen» (166). Después de este arabesco puramente imaginario, Du Bos vuelve a la primera metáfora de la niebla, al temperamento «nórdico» de Flaubert. Flaubert, dice Du Bos, es semejante a Jean Paul y al novelista danés Jens Peter Jacobsen (1847-85), autor de *Niels Lyhne* y de *Fru Marie Grubbe*, al parecer sólo porque los tres se abandonan a la *rêverie*.

En el parágrafo siguiente, Du Bos vuelve de nuevo a la metáfora de la enorme masa. El término masa sugiere inercia, estupor: «El estupor de Flaubert es de una intensidad extraordinaria. Podría decirse, en general, que todo lo que en él son llamados estados negativos alcanzaron la intensidad más extremada. Comienza, si puede decirse así, con lo positivo de lo negativo. El puro peso de la sensación y la consiguiente inmersión en el tema parecen ser las características que se repiten en el mundo de Flaubert. Du Bos traza un paralelismo entre Flaubert e Ingres, que crearon una atmósfera parecida a la de un baño turco. Madame Renaud, en *L'Éducation sentimentale* (1845), recuerda a Du Bos los retratos de burgueses de Ingres: «Una apatía voluptuosa, una concentración de todos los sentidos, deja reducida la mujer a la condición de cosa». Luego, la última página de *La tentation de Saint-Antoine* (1874) hace pensar en materia, estupor, apatía y en la ambición de Flaubert, expresada en una carta (16 de junio de 1852), «de dar una sensación casi material de las cosas que crea». De súbito, Du Bos deja aparte el desarrollo de la cuestión y hace uso de un pasaje de uno de los primeros cuentos de Flaubert, *November* (1843), en el que el amante de una prostituta describe el efecto de su perfume: «Siento mi corazón más débil y más blando que un melocotón cuando se desvanece en la lengua» (*Oeuvres de jeunesse inédites*, t. 2 [1910], 199). Esto le permite hablar del corazón de Flaubert como de algo que es «todo pulpa, sin hueso, sin resistencia, una abrumadora languidez que raya en desmayo», a lo que sigue una alusión a los desmayos o ataques epilépticos de Flaubert. Pero Du Bos no tiene más que decir acerca de esta improbable conclusión basada en una escena erótica convencional escrita a los diecinueve años. Antes bien, dice que Flaubert se sentía fascinado por el espectáculo de la estupidez humana y que en él hay elementos de burda y funesta vulgaridad. Flaubert desconoce la proporción, se permite excesos. Esta contradicción con la calificación de inerte no parece preocupar a Du Bos.

Du Bos interrumpe todas estas consideraciones con un intento de describir el estilo de Flaubert. Las palabras, en Flaubert, están colocadas en su lugar exacto; cada palabra revela toda su fuerza: «Sin embargo, se desborda e inunda el espacio vecino, si bien es solamente debido a la tenacidad con que ocupa un lugar conseguido con dificultad». Este vago circumloquio (¿cómo puede una palabra desbordarse?) para referirse a la sensación de textura tupida que el estilo de Flaubert produce en Du Bos, se repite más adelante en términos peyorativos. El estilo de Flaubert no conoce *legato*: «No conozco ningún otro gran escritor cuyo estilo tenga tan poca gracia como el de Flaubert». Para mí es difícil asociar tono o carencia de tono con ninguna de las características del estilo de Flaubert.

Du Bos vuelve luego al tema del esfuerzo: en el talento de Flaubert «no hay el menor cambio». Es un ejemplo de autocreación. Necesitaba la monotonía de una tarea larga y difícil; quería un trabajo duro y áspero; el arte se convertía para él en una religión. Du Bos hace referencia a una carta de Flaubert en la que describe su éxtasis al contemplar la desnuda pared de los propileos en la entrada de la Acrópolis y a otra carta que habla de la ambición de Flaubert por servir conjuntamente a la vida, la verdad y la belleza «sin sacrificar nunca una en beneficio de otra». En este punto, y por primera vez, Du Bos comenta con sentido crítico las obras de Flaubert. En *Salammbô* (1862) hay menor preocupación por la verdad. *Madame Bovary* (1857) es la novela clásica. *L'Éducation sentimentale* es, sin embargo, la obra maestra de Flaubert. «No hay nada que lo retenga, todo rezuma... Se puede experimentar el flujo del tiempo mientras se contempla la evolución de este friso en el que las figuras parecen hundirse en la piedra más que sobresalir de ella y por delante de las cuales cuelga una especie de niebla blanquecina». El libro «deja oír, al principio, un sonido seco de madera, sin timbre o tono» como si la vida se hubiera trasmutado por completo en «verdad». La vida, sin embargo, está todavía presente, «pero ha permanecido tanto tiempo preservada y absorbida que parece estar enterrada entre sus propias cenizas. Pero luego, a veces, una frase inolvidable, como un ascua brillante, llegará hasta nosotros con un mudo calor, como el brillo del fuego que se apaga llega al que lo contempla».

Se puede admirar este torrente de metáforas, esta meditación caprichosa que pasa de un tema a otro, cambiando repentina y rápidamente

como ejemplo de crítica «creativa». Pero si uno se atiene a un ideal de razonada caracterización, se podría llegar a la conclusión de que este ensayo dice poco que no se haya dicho antes acerca de la juventud soñadora de Flaubert, de su lucha contra su propio romanticismo, sus penosos trabajos de composición, la religión del arte y la difícil textura de su lenguaje. Podríamos estar de acuerdo con el parágrafo final de los juicios críticos: la preferencia de Du Bos por *L'Éducation sentimentale*. Pero las últimas líneas de este ensayo, citadas anteriormente, consideradas por J.-P. Richard como «la cumbre de toda crítica poética», solamente sugieren fluir del tiempo y suavidad de tono. Las imágenes de las figuras del friso que no sobresalen y las ascuas, tan sólo dicen que los personajes no llegan a tener vida excepto en unas pocas frases memorables. Du Bos también muestra su disgusto por la sensualidad, la materialidad y la vulgaridad de Flaubert. Du Bos echa de menos la espiritualidad que él busca en todas partes.

El artículo sobre Flaubert es un caso extremo. Otros son, por lo general, más coherentes y, a veces, más tradicionales en su método. «Méditation sur la vie de Baudelaire» (*Ap*, 183-238) es un intento de hacer de Baudelaire un «poeta christianisimus» a causa de su gran sentido del pecado. Du Bos le coloca la etiqueta de gnóstico, valentiniano, que creía que ninguna inmundicia, ninguna perversión, puede afectar al alma (232). Los ensayos sobre Proust fueron importantes en su tiempo como apreciaciones de carácter panegírico, aunque, en su mayor parte, eran mera exposición. Uno de ellos, escrito después de la muerte de Proust, «Points de repère», celebra su profundidad. Sin embargo, Du Bos dice poco más: Proust describía bien lo visible del hombre y de la sociedad así como también la profundidad psicológica y se movía con agilidad de una a otra de sus apreciaciones. Proust creó un «mundo tridimensional» pero contemplaba el inagotable fluir de la vida desde la altura de un observatorio (435).

Su amistad con André Gide fue crucial en la vida de Du Bos. *Le Dialogue avec André Gide* (1929) contiene buena crítica literaria que inevitablemente condujo a un conflicto ético, a la afirmación de la espiritualidad cristiana de Du Bos, con lo que llegó a estigmatizar a Gide con la marca de hedonismo y satanismo.

Entre los ensayos de Du Bos sobre temas alemanes, el referente a Stefan George parece ser el mejor. El énfasis con que se ocupa de la aspira-

ción de George a «ser» como contraria a «hacerse», la evocación de su tono y su actitud digna, de su «intimidad monumental» (*Ap*, 879), es correcta y escrita con elegancia. Du Bos tan sólo insinúa sus reservas acerca del culto del secreto, las pretensiones de profecía. Comparados con el ensayo sobre George, los dos ensayos sobre Hofmannstahl toman demasiado en serio el misticismo del poeta. En el segundo, Du Bos expresa su sensación de que la muerte de Hofmannstahl es el final del mundo de la delicadeza, del honor, de la cortesía señorial y del tacto infinito. Du Bos defiende a Hofmannstahl contra la acusación de esteticismo y elogia su conservadurismo austriaco como defensa del sentido de calidad frente a la dictadura de la vulgaridad (938-62). El ensayo sobre Thomas Mann, un discurso pronunciado en su presencia en 1926, está desfigurado por la forma cortés obligada y los abundantes halagos. Ahora es difícil paladear el viejo cliché acerca de la atracción alemana hacia la muerte o el laborioso pasaje en que Du Bos expresa su deseo de unirse a la familia de Tonio Kröger compartiendo su «nostalgia de lo rubio y los ojos azules, lo feliz, lo amable y lo ordinario» (666).

Los ensayos sobre autores ingleses son, si consideramos que Du Bos se interesó por ellos durante toda su vida, de una pobreza decepcionante, por lo menos los incluidos en *Approximations*. Excepto el libro sobre Byron, la mayoría de los proyectos de obras sobre sus favoritos —Shelley, Wordsworth, Keats y Browning— se quedaron sólo en proyectos o en fragmentos. El breve ensayo sobre Shelley, incluido en *Approximations*, es una meditación sentimental sobre su muerte. En otro ensayo, sobre el *Ariel* de André Maurois, Du Bos insinúa suavemente que Maurois no había captado el alma de Shelley, la «región de su éxtasis» (*Ap*, 335-40, 447). La parte dedicada a Browning es solamente un informe sobre un viejo libro francés de Joseph Milsand (363-71). El ensayo sobre *Mario el epicúreo*, sin embargo, es un bosquejo sustancial y esmerado de las etapas de la moral de Mario y su desarrollo espiritual con firme compromiso personal. Du Bos habla de una deuda que dura veinticinco años: «él está dando fe de lo que ama» (745-46). El ensayo sobre Thomas Hardy se ocupa mucho de la monotonía del escritor y de la calidad arquitectónica de su obra. Su trágica idea de la vida le parece a Du Bos definitivamente «tónica, saludable, cargada de sal», incluso aunque Hardy dijera: «Nunca me he preocupado mucho por la vida» (856). El interés de Du

Bos derivó después definitivamente a los escritores religiosos. Admira la melosa celebración del matrimonio de Coventry Patmore y, en el ensayo sobre *Fountain*, de Charles Morgan (1932), se extasía ante su moderno platonismo artificial.

Los pasajes dedicados a autores extranjeros en *Journal* son a menudo más elaborados. Se pueden reunir en una las ideas de Du Bos sobre Wordsworth, Keats, Henry James, Browning, George Eliot y algunos más, aunque, rara vez, pueda parecer que pasan de ser percepciones referentes a un autor determinado o mero floreo metafórico. Keats era importante como ejemplo de desarrollo espiritual. La carta sobre la vida como «valle de animación» aparece varias veces citada, pero el intento de Du Bos de señalar unas características en la poesía de Keats se queda en poco más que circumloquios sobre la plenitud, la suculencia, etcétera. Un apunte algo extenso del *Journal* culmina con la fantástica descripción metafórica de la poesía de Keats como la «caricia de una estrella a una fruta» (*J*, 1:105). Las observaciones sobre Henry James, algunas referentes al debate con Gide, que había condenado a James por intelectualismo, son defensas, escritas con ingenio, de su «genio laberíntico» y de su arte que corre «paralelo a la vida», como una hilera de postes telefónicos a lo largo de una vía de ferrocarril. Du Bos, sin embargo, vuelve a echar de menos «un contenido espiritual, religioso y metafísico insensible a todos los dramas morales internos», lamentando que toda «la tremenda fuerza moral de James pertenezca a un mundo de normas, de gustos, siempre *in fine* del arte» (1:266, en inglés).

Los comentarios de Du Bos sobre escritores rusos son más raros. El ensayo sobre Tolstoi, en *Approximations*, es principalmente una descripción y exposición, aunque Du Bos señala que el *tempo* de Tolstoi le parece *accelerando*, en contraste con el *ritardando* de Proust, y asume la esquemática idea de Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*, 1921) de que el tema de *Guerra y Paz* es las edades del hombre (*Ap*, 779, 823). Las dispersas observaciones sobre Chejov que aparecen en *Journal* son más sutiles. Definen bien su dulzura desesperada, su honestidad intelectual, su moderación y su decencia. Du Bos planeó escribir un libro sobre Chejov en el que quería «mostrar lo que un hombre puede lograr sin religión, y de forma más útil todavía, sin ninguna forma de épica» (*J*, 2:105). Podríamos seguir hablando de esto, ya que Du Bos hace comentarios

sobre casi todos los escritores de los cien años precedentes. Sólo hay un descuido: Du Bos no se ocupa del siglo XVIII ni del clasicismo francés.

Du Bos escribió la mayor parte de sus apreciaciones utilizando métodos tradicionales, traduciendo, parafraseando, comentando, juzgando y a veces permitiéndose fantasías metafóricas a las que falta coherencia definida e incluso simbólica. Du Bos cree en la intuición, en el sentido que le da Bergson, como «especie de simpatía intelectual por la que uno se sitúa dentro de un objeto con el fin de coincidir con lo que hay de único en él y, en consecuencia, imposible de expresar» (*An Introduction to Metaphysics*, trad. T. E. Hulme [1949], 23-24). Pero esta idea conduce a la conclusión lógica de Bergson de que la metafísica (esto es, la ciencia de la intuición) prescinde de símbolos. Du Bos, como muchos de sus contemporáneos, se ve así privado de una idea del mundo simbólica o mística: solamente puede buscar en este flujo interior lo que Bergson le dice que no puede representarse mediante imágenes. Sin embargo, Du Bos no puede contentarse con decir —como sí lo dice muchas veces— que hay algo imposible de expresar, algo inefable, incomunicable, indefinible, etc. (*vid.* el capítulo «L'ineffable et les images» en Martens, 66 y ss.). Él tiene que haber recurrido a imágenes y no tiene ningún sistema, ninguna red firme, puede permitirse analogías inverosímiles e irresponsables. Du Bos es particularmente pródigo en sus comparaciones entre las artes que no pueden ser controladas de ningún modo. Así, *Mario el epicúreo* le recuerda el adagio del *Quinto Concierto de Brandenburgo* y el primer movimiento del *Cuarteto n.º 15* de Beethoven (*Ap*, 746). Ve una similitud entre una frase de *Le rouge et le noir* y la *Antiope* de Correggio. Otra frase de la novela de Stendhal evoca ciertas figuras de Boucher y todavía otra le recuerda *La flauta mágica* (270-71). Du Bos encuentra afinidad entre la balada de Hofmannstahl «Balada de la vida exterior» y un cuadro de Bellini, y ve semejanza entre *La muerte del Tiziano* y la *Circe* de Dossi y también con la primera frase del *Concierto para violín* de Beethoven (7, 8, 723). Al final del ensayo sobre Pater, Du Bos desarrolla una magnífica metáfora: «El espíritu de Pater es semejante a una de esas catedrales en las que uno entra al llegar la noche... *Mario el epicúreo* continúa siendo el gran oficio que él celebraba, con una voz irreprochable; cada una de cuyas inflexiones penetra en el corazón de los que se han retirado más adentro y parece que siempre llama a

la aparición, sobre el altar, del Santo Sacramento, que no se atreve a alzarse por sí solo» (769).

Pero Du Bos sí que se atrevió a poner el Sacramento sobre el altar al final de su vida. Su último libro, *¿Qué es literatura?* (1940), serie de lecciones, en inglés, impartidas en la Universidad de Notre-Dame, en Indiana, define la literatura como «La vida que se hace consciente de sí misma cuando en el alma de un hombre de talento participa su plenitud de expresión». A la pregunta ¿qué es la vida?, Du Bos contesta entonces: La vida es Cristo. «Los católicos», dice, «están singularmente favorecidos; sabemos que, como dice San Pablo, estamos aquí abajo para recuperar tiempo, para redimirlo». La literatura es lugar de encuentro de las almas. «Alma, aquí, no es simplemente *Gemüt* o mente, sino la substancial alma inmortal en oposición a intelecto y a facultad de sentir. Proclama un platonismo estético: «La belleza existe aunque no se perciba». La belleza *es*, es algo, es el cuerpo de la esencia, es un atributo de Dios. La literatura, al ser Palabra, está relacionada con el misterio de la Encarnación y, a través de él, con la Palabra en sí, con la segunda Persona de la Santísima Trinidad. El ataque a la Palabra, a la literatura, es pura ingratitud. Du Bos termina diciendo: «Quiera Dios conceder a este mundo una literatura verdaderamente católica» (*What is Literature?* 5, 13, 14, 25, 79, 91, 101, 108, 124).

Du Bos debe ser considerado como parte del renacimiento católico francés, junto a Charles Péguy, Jacques Rivière, Paul Claudel (a quien él llamaba «el mayor genio de la palabra») y, más tarde, el Abate Bremond, Étienne Gilson y Jacques Maritain. El bergsonismo de los primeros tiempos no es incompatible con este compromiso final, porque sabemos del último acercamiento de Bergson a la Iglesia y de cómo interpretan a Bergson algunos de sus seguidores católicos, como Jacques Chevalier. En un sentido literario estricto, Du Bos se mantiene en la tradición de la crítica metafórica del siglo XIX. Se la puede llamar «creativa» si ello tan sólo significa que el crítico intenta caracterizar a un autor a través de sus metáforas y asociaciones, y hace que su obra produzca la impresión exacta y transmita el estado de ánimo que pretende. Es un método arriesgado si uno se mantiene fiel a un concepto racional de la crítica. Du Bos y muchos otros pierden constantemente contacto con el texto. La obra de arte frecuentemente se deshace en una red de ingeniosas metáforas y aso-

ciaciones arbitrarias. En el caso de Du Bos, por lo menos están ancladas en un esquema mental implícito que se mueve, desde el nivel de lo externo y sensual, hasta lo más íntimo y sagrado del alma cristiana que Du Bos llama su Dios interior o «Le Moi de Deus». Su credo le proporciona no sólo puntos de referencia, sino también criterios críticos.

JACQUES MARITAIN (1882-1973) y HENRI BREMOND (1855-1933)

El papel de los intelectuales católicos creció en importancia de manera muy marcada durante el régimen de De Gaulle, quien trató de que fuera mínima la influencia del socialismo y el comunismo sobre los intelectuales franceses. Entre los que favoreció está Jacques Maritain y su esposa Raissa, que habían escrito mucho sobre poesía. Maritain, en su temprana obra *Art et scolastique* (1920) exponía la idea tomista del arte de manera excelente, y en *Frontières de la poésie* (1935) explicaba con detalle sus ideas sobre la poesía. *Situation de la poésie* (1938) reproduce un discurso dirigido al Segundo Congreso Internacional de Estética, celebrado en París en 1937. En «Sens et non-sens en poésie» arguye que el sentido poético no debe confundirse con el poema en sí. Maritain también defiende con energía la opinión de que a la poesía se le exige que tenga un sentido lógico. El sentido del poema no se puede separar de su forma. Los poemas son signos que encierran propósitos y los propósitos son portadores de imágenes. Dedica una página entera a argumentar que la poesía es por esto intraducible. La traducción hace que el poema se evapore. Pero luego Maritain parece que se retracta de esta opinión diciendo que la poesía no es un objeto material sino que se refiere a la universalidad de la belleza y del ser. La imagen es, para él, «una forma mágica del principio de identidad» (*SP*, 18), afirmación que recoge de un artículo de Pierre Guéguen.

Maritain admite que la relación entre sentido poético y sentido objetivo es un tanto obscura. Parece que echa por tierra la importancia que dio a la lógica apelando a poetas como Lautréamont y Rimbaud. Se refiere a Rimbaud diciendo que el poeta es «un ladrón de fuego» (*SP*, 23) y repite constantemente la noción de que la obscuridad es «el alma de la poesía» (25). El poeta trata de captar el insondable misterio de las cosas, esfuerzo

que, sin embargo, Maritain cree que, al final, tiene que fracasar. Para él es la justificación de la poesía de Claudel y el sin-sentido de Mallarmé. Mallarmé poseía un firme conocimiento de esta magia. Para él, la poesía es «música hablada», idea opuesta a la de poesía musical de Verlaine (31). Maritain utiliza a Mallarmé como ejemplo de un completo retirarse al misterio y al «sin-sentido». Hay, sin embargo, una tradición que busca la claridad en la literatura. Maritain cita a Homero, Virgilio, Dante, Shakespeare, Racine, Goethe, Pushkin y Baudelaire como maestros que han logrado una claridad que está ausente en otro tipo de poesía que aspira a una plena obscuridad. Esta otra poesía no es, sin embargo, simple misticismo del tipo que ofrece Henri Bremond, es una «esencia particular», roza el «Abismo increado, el Dios Salvador», sólo obscuramente conocido como presente y unido al alma del poeta que contempla ese abismo (38). Una unión mística proporciona al poeta un gozo perfecto en la adecuación de la forma creada y la inspiración creativa. Maritain intenta constantemente una diferenciación entre la experiencia de los místicos como Suso, Jan van Ruysbroeck, Teresa de Ávila y Juan de la Cruz y la experiencia propia de la poesía. La poesía intenta conseguir algo individual, proporcionar algo al poeta, lo que Maritain finalmente identifica con purgación, con catarsis. La poesía, entonces, es libre y autosuficiente e inevitablemente reúne al mismo tiempo un sentido y un lógico «sin-sentido».

En otra conferencia, «Magia, poesía y mística», recurre a Albert Béguin en lo referente a una estética del simbolismo y del surrealismo. La primera forma, el poder mágico, la tenemos, como ejemplo, en Rimbaud, que escapó definitivamente de la tentación de la creación mística renunciando a la poesía misma (*SP*, 52). Aquí Maritain no está seguro de si el poeta busca a Dios o al diablo, de si la hechicería del poeta o su brujería no es también maldad. Se refiere con cierta extensión a la historia de Edgar Allan Poe, «El poder de las palabras», y reconoce que su mitología es panteísta. También cita pasajes de *L'Âme romantique et le rêve*, de Béguin, a Karl Philipp Moritz, que nos invita a reincorporarnos a la unidad esencial del universo, y a G. H. von Schubert, que encuentra esta idea panteísta plena de entusiasmo. Pero el tema que se repite es el de que la poesía no es misticismo: «Cualquier valor que uno quiera atribuir al hecho de la poesía sigue siendo un hecho sometido a la necesidad de

la forma» (69-70). La conferencia termina con una palabra, el silencio —*silentium tibi laus*—, la mayor alabanza que hombre y poeta pueden dedicar a Dios (70).

La lección siguiente lleva por título «Del conocimiento poético». Maritain esboza, con términos atrevidos, una historia de la maduración de la consciencia en la Edad Media y en el Renacimiento, desde Racine a La Fontaine. Después de ellos, él ve una completa decadencia, pero «en medio de este desastre general se consiguió algo que no podía perderse: la poesía se reconoció a sí misma como arte» (*SP*, 86). La pregunta ¿qué es el arte? se convirtió entonces en «la espina en el costado» del siglo XVIII, pregunta a la que el clasicismo dio una pobre respuesta. El Romanticismo, sin embargo, llegó más lejos en la profundidad de la percepción del arte y llegó un momento, en el siglo XVIII, en el que la poesía «comenzó a reconocerse a sí misma *como poesía*» (87). Baudelaire es para Maritain una figura crucial en esta evolución. Para Baudelaire, la importancia del hecho de que la poesía llegara a reconocerse a sí misma como poesía es «inmensa». Él es más claramente consciente del problema de la poesía y es su místico conocimiento de la misma lo que le da a sus versos ese asombroso poder mágico. Baudelaire es importante, ya que considera el poema como entidad independiente, entiende la esencia de la condición poética. Maritain pasa a elogiar luego la poesía de Henri Michaux, que conduce a la cualidad plenamente negativa y hace que todo en poesía pueda reducirse a lenguaje (93). Maritain, citando a Nietzsche («Pero yo no quiero ser un hombre» [94]), intenta renunciar a la raza humana. Piensa que todo esto no es realmente antiaristotélico. Citando a Rimbaud, dice que la poesía trata de «vindicar la vida absoluta». Necesita ser algo y dar algo, realizar milagros. La poesía «tiene la humanidad a su cargo» (108).

Se comprende cómo estos primeros escritos de Maritain pueden ser interpretados como tomistas, como firmemente ortodoxos. Maritain, naturalmente, rechaza las ideas de Bremond, le parecen tonterías. En 1925 causó un gran revuelo una conferencia de Henri Bremond, el bien conocido autor de la *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (6 vols., 1916-33). Esta historia no es sólo psicológicamente penetrante, descubría a un nuevo público francés la existencia de un enorme conjunto de literatura religiosa que había quedado en el olvido, eclipsada por la

fama y el éxito del clasicismo francés. Bremond era entonces una figura prominente, miembro de la Academia Francesa, y por eso su conferencia sobre «poesía pura» llamó mucho la atención. Fue publicada en 1926 juntamente con una serie de comentarios, o *Elucidations*, motivados por la respuesta a la conferencia y por un ensayo, «Un debate sobre poesía», escritos por Robert de Souza, que representaba un punto de vista que Bremond encontró particularmente apreciable.

La tesis de Bremond es verdaderamente simple. Define la poesía principalmente mediante el rechazo de lo que él considera ideas falsas y llega a la conclusión de que poesía es simplemente «oración». Comienza por rechazar la idea de que la poesía es tan sólo bello ritmo y sonido. Su esencia está detrás de las palabras, aunque las palabras constituyen el medio indispensable para el poeta. Termina refiriéndose a Walter Pater en cuanto a que todas las artes aspiran a ser música. «No», responde Bremond, «todas aspiran a ello pero, mediante esos encantos que le son propios a cada una —palabras, notas, colores, líneas—, todas ellas aspiran a ser oración» (*La poésie pure*, 27). La tesis viene reforzada por una evocación de la tradición de la poesía pura. Bremond cita no sólo a Poe, Baudelaire, Mallarmé y Valéry, sino también a Wordsworth y a Keats, e incluso a Shakespeare y a Burns.

La expresión «poesía pura» la empleó en el siglo XVIII Joseph Warton en su *Ensayo sobre el genio y las obras de Pope* (2 vols., 1756, 1782), en el que se refiere a la poesía de Shakespeare y no a lo que Warton consideraba la prosa rimada o medida de las sátiras de Horacio, de Boileau y de Pope. La expresión «poesía pura» no volvió a utilizarse de nuevo, en general, hasta que le dio vida otra vez Bremond, quien la puso de moda a la vez que la convirtió en motivo de prolijo y monótono debate. En la práctica, «poesía pura» podía referirse a obras muy diferentes. Por ejemplo, como editor de *Antología de poesía pura* (1924), el novelista irlandés George Moore escribió que poesía pura es poesía libre de pensamiento, de ideas, de moralismos y de propaganda. Está libre de la emoción personal, es una poesía de cosas y no de sentimientos. Por eso Moore admira el poema puramente descriptivo de Gautier «La Tulipe». En Valéry se aprecia un punto de vista totalmente opuesto: poesía pura es poesía «absoluta», platónica, o neoplatónica, trascendental, austera. Bremond protestó enérgicamente contra la concepción de Valéry. Su propia

poesía pura estaba basada en el sentimiento personal, en una sincera emoción religiosa. Gran parte de todo este debate, que se prolongó durante varios años en Francia, parece que versó meramente sobre terminología.

Maritain, al parecer, tuvo tal fama como tomista —confirmada durante sus años en la Universidad de Colombia, la de Nueva York y la de Princeton entre 1940 y 1944— que De Gaulle le nombró embajador de Francia en el Vaticano, donde ejerció desde 1945 hasta 1948. Regresó a Princeton en 1948 como profesor de Filosofía. En la primavera de 1952, Maritain fue invitado a iniciar la serie de conferencias A. W. Mellon sobre Bellas Artes en la National Gallery of Art de Washington D.C. Estas conferencias se publicaron, a cargo de la Bollingen Foundation, en 1953, con el título *Creative Intuition in Art and Poetry*, en una edición de lujo que contenía una bien escogida selección de ilustraciones en blanco y negro. No se prestó mucha atención al libro por parte de los comentaristas, en Francia desde luego, aunque la merecen las propuestas bien estudiadas y sabiamente expuestas que contiene. También contiene, además de los principales argumentos, digresiones que muchas veces resultan de interés, como un extenso estudio de la *Divina Comedia* de Dante y una descripción de la situación de gran parte de la poesía contemporánea francesa, principalmente la surrealista, término que emplea Maritain en un sentido amplio para incluir a todos los poetas de algún renombre, desde Guillaume Apollinaire a Paul Éluard y Philippe Soupault.

Las conferencias comienzan con los temas consabidos, como el concepto de imitación y el de la poesía como representativa del hombre en una determinada época y otros temas de actualidad. Maritain es un entusiasta del arte de los hombres de las cavernas que pintaron sobre las paredes con gran fidelidad y proporciones correctas el ciervo y el bisonte que querían matar: le parecen «las primeras realizaciones del arte del hombre y de la imaginación poética» (*CI*, 34). Este capítulo, como los demás del libro, va seguido de una sección titulada «Textos sin comentario» —extractos de libros relevantes sobre el tema, en este caso, en particular, citas del esteta indio Ananda K. Coomaraswamy—. El segundo capítulo, «El arte como virtud del intelecto práctico», permite a Maritain discutir sobre la arquitectura antigua y moderna y otros aspectos utilitarios de las artes que, en su opinión, sin embargo, siempre son superados por la búsqueda

de la belleza o alguna clase de sentimiento trascendental. Así, el puente de Brooklyn «fue capaz de provocar las emociones más profundas de Hart Crane», y todo el «caos de puentes y rascacielos, chimeneas solitarias, lóbregas fábricas, mástiles y postes industriales, maquinaria infernal y apestosa que rodea Nueva York es uno de los espectáculos más excitantes —y bellos— del mundo» (61).

La tercera conferencia, «La vida preconsciente del intelecto», trata con extensión del concepto de mito y mitología y del subconsciente colectivo del hombre, que Maritain toma, en gran parte, de Carl Gustav Jung. Maritain cree en una vida subconsciente que mana desde abajo y no está inspirada desde arriba, aunque más adelante discute con gran serenidad y evidente aceptación esta clase de inspiración. En esta tercera conferencia, el subconsciente es un mito o una mitología colectiva y no algo semejante a la experiencia personal, que, sin embargo, requiere la atención constante de Maritain en una discusión posterior sobre la participación del yo en la intuición poética. Maritain cita a poetas americanos modernos como Allen Tate y John Crowe Ranson para llegar a la idea del conocimiento poético que él, en principio, cree que queda plenamente expresada solamente en la obra, por ejemplo en *Moby Dick*. Pero, naturalmente, arguye que el conocimiento, en *Moby Dick*, no es solamente la evidente información sobre ballenas o incluso sobre astronomía, sino un conocimiento poético saturado de emoción. Ya que a pesar de todo su misticismo, Maritain conserva residuos de racionalismo tomista, le preocupa cómo se puede imaginar que la emoción pueda llegar al nivel del intelecto. Considera la intuición poética tanto emocional como cognitiva. Maritain piensa que su filosofía no es dialéctica, que incluso es antidialéctica: se pueden mantener dos actitudes divergentes y hasta contradictorias. La intuición poética está «llena de la subjetividad del poeta lo mismo que de la cosa captada» (*CI*, 127). Con frecuencia es difícil entender el uso que Maritain hace de estos términos. «Conocimiento poético» pasa a ser «intuición poética», que es «creativa» y llega a las profundidades del alma humana. También habla de un «ego autocentrado», y de paso, en una nota al pie, critica el ensayo «La tradición y el talento individual» de T. S. Eliot, por «haber pasado por alto la diferencia entre Yo creativo y ego autocentrado» (143 n.). Una incomprensible sucesión de identificaciones conduce finalmente a una glorificación de la poesía como silencio,

en el sentido de Mallarmé, o de la nada que Maritain ve detrás de la idea de poesía que Mallarmé profesa.

Hay un capítulo especialmente dedicado a la poesía y la belleza. Maritain repite los conceptos platónico y neoplatónico de la belleza, pero luego arguye que el hombre moderno ha abandonado el concepto de belleza y encuentra ésta con frecuencia en imágenes feas o distorsionadas. En la práctica, Maritain defiende el surrealismo y cita toda clase de poesía moderna, admitiendo que es una obscura e incoherente sucesión de imágenes. Una digresión interesante es la que consiste en un ataque a la «*shibboleth** de sinceridad» (*CI*, 193), que él atribuye al romanticismo y a su supuesto inventor, Jean-Jacques Rousseau, el cual es blanco permanente de sus despectivas observaciones. Lo que Maritain admira es la tradición opuesta, la de la confesión personal, la clase de tradición que reclama para sí Rimbaud en la famosa carta en la que manifiesta su deseo de que el poeta sea un «vidente», estado mental que puede alcanzarse solamente mediante «una *perturbación* de *todos los sentidos*, persistente, completa y razonada» (203). Maritain encuentra este concepto visionario en toda la poesía francesa tradicional, comenzando por los *Chants de Maldoror*, de Lautréamont, y culminando con Rimbaud. Incluso el surrealismo encaja en este esquema, especialmente André Breton.

Maritain, en estas lecciones, se aproxima cada vez más a una idea mística de la poesía. Cita el bien conocido poema de Archibald MacLeish que termina con los versos «un poema no debería significar, / sino ser» (*CI*, 260). No le satisface este concepto de ser. Piensa que al menos hay dos clases de obscuridad en la poesía moderna. Una puede explicarse, por ejemplo, en la poesía de Mallarmé, Valéry o Eliot. Ésta es la poesía «difícil» o «hermética»; pero no es la segunda, la clase auténtica de poesía, la que, en la concepción de Maritain, llega al yo más íntimo, a los más profundos rincones de nuestra mente. Maritain discute luego la magia de la poesía, pero rechaza el sentido que se da corrientemente al término y que erróneamente se aplica a la poesía. Moviéndose hacia un con-

---

* «Shibboleth» es un término tomado de la *Biblia* (*Jueces*, 12, 6). Según era pronunciado por unos y otros, distinguía a los galaaditas de los efraimitas, por entonces enemigos. Por el uso dado al vocablo, ha perdido su significado original —espiga— y pasado al de algo que distingue: divisa, emblema, etiqueta, etc. (N. del T.).

cepto místico, Maritain elabora lo que él llama «interiorización de la música». La intuición poética es «el comienzo de una actividad musical imposible de expresar con palabras» (300). El intento de hacer musical la poesía, o es una idea muy vulgar que naturalmente se apoya en la métrica, las formas estróficas, el ritmo, etc., o, como en Maritain, es una nueva metáfora para algo que sólo vagamente se comprende y en la que la intuición poética se transmite a través del poema. Es una cuestión irracional no fácilmente comprensible: la intuición es anterior al poema, lo precede. Maritain utiliza esta idea de «interiorización de la música» para defender la poesía clásica francesa, a Racine en particular. Hay una «música de palabras» en la poesía clásica francesa, como se da en el caso de Racine o posible y sorprendentemente en William Blake. Maritain dedica otra digresión a la crítica, a la que obviamente ve como interés por determinados poetas. La crítica es un don especial que permite el trato con lo que la mente imagina. Maritain no cree que haya un verdadero crítico que no sea un poeta en potencia: «El crítico es un poeta y posee dones de poeta, al menos virtualmente» (324). Du Bos, por ejemplo, era un crítico y no un poeta, pero Maritain declara que lo ha sido en potencia.

El capítulo final desarrolla la idea de sentido poético como «melodía interna», que puede convertirse en acción y tema, y permitir una «expansión armónica». Maritain presenta aquí una cauta teoría de los géneros. Está convencido de que la poesía lírica es la base de la poesía y que los otros géneros derivan de la lírica. Pero la «acción» es el elemento esencial de la épica, y, finalmente, hay lo que él llama el «tema», lo más interesante de la novela moderna. Proclama que «el sentido poético o la melodía interna, la acción y el tema, el ritmo o estructura armónica, son las tres epifanías de la intuición poética o emoción creativa que se manifiestan en la obra» (*CI*, 369). Maritain hace una digresión o discute el tema de la oportunidad en la poesía, la interferencia de algún acontecimiento externo. También ve que la oportunidad desempeña un papel importante en el hecho de la existencia de un período de estilo clásico. Le parece mera suerte, mera contingencia, el que hubiera un gran poeta, Racine, cuya ausencia habría alterado la historia de la poesía francesa. Maritain resume diciendo que la poesía «es la creatividad libre del espíritu y el conocimiento intuitivo mediante la emoción, que trascienden e impregnan todas las artes puesto que tienden hacia la belleza como fin más

allá del fin» (393). Reflexiona sobre tres clases diferentes de sensibilidad poética: sensibilidad lírica, sensibilidad histórica y sensibilidad introspectiva, otra nueva tríada en su interés por la clasificación. Al final hace unas declaraciones un tanto extrañas. Dice que los escritores como Ronsard, Hugo, Byron y Goethe tienen «poca o ninguna magia», mientras que identifica como poetas «mágicos» a Racine, Dante, Keats, Coleridge, Pushkin, Baudelaire, Hölderlin y Rimbaud. A la intuición creativa la llama luego «único don supremo que un poeta, en cualquier arte, sea cual sea, debería desear poseer», y concluye con una referencia: «aquello que Pascal sentía acerca de otra clase de gracia... es también válido para los poetas: consuélate; si no me hubieras buscado, no me habrías encontrado» (405).

Un lego en la materia, receloso de conceptos vagos y místicos, tiene que sentirse decepcionado por este excelente libro, tiene que sentirse francamente disgustado con el (para mí) inadecuado recurso a un pasaje de Pascal referente a la gracia de Dios, gracia en el sentido de absolución de los pecados del hombre. La aplicación al caso parece forzada y distante. Es una lástima que un libro como éste, lleno de reflexiones excelentes sobre la poesía, sobre la inspiración y sobre los diferentes géneros y figuras de la historia literaria, termine con un gesto un tanto vacío hacia la metafísica religiosa.

Paul Claudel (1868-1955)

Paul Claudel es considerado con frecuencia el más grande poeta francés del siglo XX, y es muy cierto que fue una figura destacada y con voz propia en todo el renacimiento católico francés de principios de siglo. Toda su vida adulta la pasó en el servicio diplomático: como cónsul francés en Praga, en 1910-1911; como embajador en Japón durante algunos años y como embajador en los Estados Unidos. Sus escritos, de una extraordinaria variedad, abarcan todos los temas posibles: la política, la sociología y la religión, así como también contienen meditaciones de tipo general sobre temas tales como las características nacionales. Poseía un vasto conocimiento, no sólo de literatura, sino también de música y de pintura. Sus ataques a Ricardo Wagner son de lo más conspicuo y a ellos

se hace mención con frecuencia. Claudel, al parecer, admiraba la música de Wagner pero ridiculiza la historia de *El anillo de los nibelungos* y, en otros contextos, expresa el aburrimiento que le causa *Los Maestros cantores* y la aprobación que le merecen *Tannhäuser* y *Parsifal*, aunque él mismo admite que nunca asistió a una representación de *Parsifal*. Pensaba que en Wagner había influido profundamente la religión y el ascetismo católico, pero que se había alejado después de *Tannhäuser* para sumergirse en lo que él consideraba la absurda historia germánica de *El anillo*. Claudel rechazaba con violento disgusto el teutonismo y en un escrito de 1927 dice que escuchando a Erda «no se puede reprimir una sonrisa ni un bostezo». La poesía de Wagner «es como el Rhin, que fluye entre viejos 'burgos', castillos que han sido desmantelados o, lo que aún es más triste, restaurados al gusto del emperador Guillermo» (*Oeuvres en prose*, 63).

Pero sería un completo error pensar que Claudel era principalmente polemista y satírico. Era un hombre serio, profundamente religioso, que nos ofrece una emocionante descripción de su conversión, que tuvo lugar junto a una columna de Notre-Dame donde escuchó una voz, como venida de lo alto: «Hay un Dios». Pasaron cuatro años antes de que, en otro aparente destello súbito de reconocimiento, al investigar en la *Biblia* protestante se encontrase con la frase: «Y Cristo dijo: yo soy el Hijo de Dios». En ese momento aceptaba el misterio de la Trinidad (1018-14). Como poeta, Claudel se inspiró mucho en la *Biblia* e incluso compuso misterios en el sentido medieval. Pero tampoco esto afecta a su prolífica producción periodística y su muchas veces notable crítica literaria. Su obra está encuadrada en una firme fe religiosa, que pone de manifiesto en sus despreciativas observaciones sobre figuras como Lutero y Kant; pero se ocupa de toda la historia de la literatura francesa, en muchos casos de un modo racional y sensato, no solamente desde un punto de vista ideológico. Claudel admiraba a Rimbaud como a una especie de niño divino, un «místico en estado salvaje» (514). Acepta las historias del niño recién nacido rompiendo en alabanzas a Dios y cree que *Una temporada en el Infierno* es literalmente verdad comparada con el descenso al infierno de Dante. «Arthur Rimbaud», dice Claudel, «no es un poeta, ni siquiera un hombre de letras. Es un *profeta* sobre el que ha descendido el Espíritu, no como sobre David, sino como sobre Saúl» (522). Él ve un muchacho de

dieciséis años que ha encontrado la eternidad. Claudel acepta el relato de la hermana de Rimbaud referente a la confesión en su lecho de muerte y rechaza indignado las historias de «una sabihonda inglesa (Enid Starkie, autora de un libro de crítica a Rimbaud) que asegura, sin ninguna prueba, que el poeta traficaba con esclavos durante sus años en Etiopía» (527).

Su admiración por Rimbaud se refleja en los demás simbolistas, particularmente en Mallarmé, a quien Claudel visitaba y admiraba profundamente. Pero Mallarmé le parece un hombre que, mientras estuvo adscrito a la tradición clásica francesa, hablaba «con humildad y alegría de su propia ausencia», que es también «la eterna presencia de otro, a saber, el Creador» (512). Mallarmé está en camino hacia Dios, afirma Claudel. Está corrompido por un lúgubre pesimismo romántico. Cuando era estudiante, Claudel se veía con Verlaine en la calle, en las proximidades de la Sorbona, y por entonces no le preocupaba la blasfemia de su poesía, que él apreciaba que tenía profundas raíces religiosas. Pero su mayor admiración era la que sentía por Baudelaire, a quien Claudel lee como un pecador confeso que hace penitencia de por vida y piensa de sí mismo que es un hombre caído al que no alcanza la redención. Claudel acepta lo que se cuenta de la conversión de Baudelaire en su lecho de muerte. Ve a Baudelaire anhelando un paraíso, la isla dorada de su juventud, y desecha un cuadro lúgubre de tales visiones. Claudel y su discípulo Rivière contrastan de manera notable con la idea que Erich Auerbach tenía de Baudelaire.

Claudel recuerda cuando, siendo niño, veía pasar el enorme cortejo del entierro de Victor Hugo. En sus últimas manifestaciones sobre Hugo, Claudel habla de él como de un charlatán, pero imita su estilo y sus metáforas con una habilidad artística sorprendente. Claudel es gran admirador de la tradición clásica francesa y detesta el romanticismo en general, aunque hace excepciones en cuanto a Senancour, Vigny y Lamartine, poetas pesimistas y amargos, mientras que Musset le parece, de lo malo, lo peor.

Claudel rara vez sobrepasa los límites de la literatura francesa, aunque en cierto momento de su vida estudió chino y escribió bastante sobre obras en esta lengua. También sabía algo de literatura japonesa como consecuencia de sus servicios diplomáticos. Además hizo algunos trabajos sobre escritores en otros idiomas, por ejemplo, tres interesantes páginas sobre *El Proceso*, de Kafka, del que Claudel sólo tuvo ante él la libre adaptación para la escena que hizo Jean-Louis Barrault. Claudel conside-

ra a Goethe uno de los «tres genios malvados de Alemania», juntamente con Lutero y Kant, pero también lo elogia como naturalista maravilloso (877).

Claudel, por lo que dicen los que le conocieron, fue lo que usualmente se llama un reaccionario violento, un antisemita. Permítaseme acabar con la cita de «En memoria de W. B. Yeats» (1929), de W. H. Auden:

> (El tiempo) perdonará a Paul Claudel,
> lo perdona por escribir bien.

Capítulo VI

DADAÍSMO Y SURREALISMO

El rumano Tristan Tzara (1892-1963) se estableció en Zúrich muy poco antes de la Primera Guerra Mundial, posiblemente huyendo de la atmósfera política rumana. Allí hizo su vida como regente de un cabaret, el «Voltaire», instalado en el sótano de un viejo restaurante de la Spiegelgasse, donde él ejercía de maestro de ceremonias. Dio a su grupo el nombre de Dadá, que significa «caballito de madera», término que al parecer ya existía mucho antes de que él lo adoptara. Como Tzara sabía por entonces muy poco alemán y francés, empezó a dar vida al cabaret con recitales, completamente sin significado, de series de sonidos vocálicos repetidos con acompañamiento musical y, más tarde, con breves representaciones teatrales, en su mayoría en francés, a las que se ha dado el nombre de «Manifiestos dadá». La primera obra mayor de Tzara es *La primera aventura celeste de M. Antipyrine*, que se representó el 14 de julio de 1916. Reclutó algunos seguidores, en particular al alemán Hugo Ball, quien definía la actividad del cabaret como algo que existía «para recordar al mundo que hay hombres independientes que están más allá de la guerra y el nacionalismo». No podemos olvidar que estos esbozos teatrales se escribían durante los momentos críticos de la Primera Guerra Mundial. La auténtica poesía, si puede llamarse así, escrita por Tzara es: o casi una repetición sin significado de vocablos como «rendre prende entre», o sensacionalismos vulgares como «oiseaux enceints qui font caca sur le bourgeois». Todos los manifiestos posteriores equivalen a un total rechazo de la lengua convencional con el solo fin de desconcertar e

irritar al auditorio. *El Segundo manifiesto dadá*, de Tzara, leído en Zúrich en marzo de 1918, afirma que «la belleza ha muerto» y que los dadaístas «están comprometidos en una gran obra destructora, barren, limpian», y termina con la declaración de que «la vida es una mala farsa, sin objeto». Los manifiestos, con declaraciones del tipo «soy idiota, soy un farsante», llamaron al parecer la atención de los escritores parisinos, especialmente de los surrealistas.

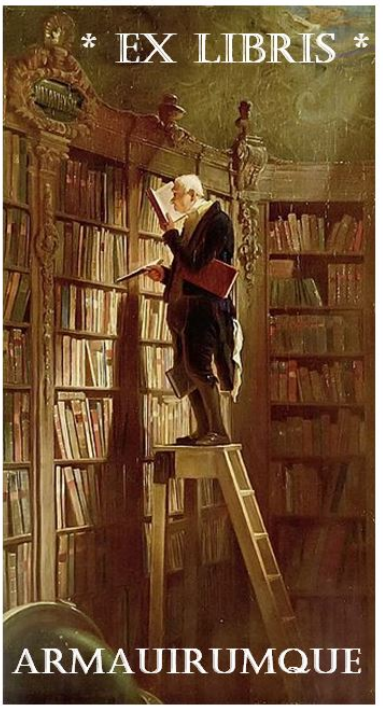
La cuestión de la terminología es fastidiosa. André Breton (1896-1966), que redactó los manifiestos oficiales del grupo surrealista, era, evidentemente, el miembro más erudito. Sabía, por ejemplo, que Thomas Carlyle emplea la expresión «supernaturalismo natural» en *Sartor Resartus* (1833-34) y que Heinrich Heine, en un pasaje que más tarde iba a ser mencionado por Baudelaire, se proclama «supernaturalista en arte» en contraste con su «naturalismo en religión» (vid. esta *Historia*, III, 268). Pero las terminologías son problemáticas. Hay antecedentes en expresiones como «supernaturalismo», en Heine, pero el significado específicamente nuevo de «surrealismo», que se refiere a un grupo de escritores, solamente aparece después de que Tzara llegara a París en enero de 1920, y es entonces cuando desempeña un papel principal en el primer *Manifiesto del surrealismo*, escrito por Breton en 1924. En realidad, Breton lo emplea en un sentido vago para referirse a todos los escritores que él considera «modernos», en oposición al naturalismo corriente, a la clase de novelas escritas en Francia en los primeros años del siglo XX. El primer manifiesto de Breton se extiende por todo el panorama intelectual, invocando a escritores que nunca usaron el término, incluso en un lejano pasado, definiéndolo con frecuencia de un modo general y amplio como algo que se aparta del realismo ordinario y citando, por ejemplo, una declaración de Pierre Reverdy en 1918: «La imagen es la creación pura de la mente». Breton dice: «Soupault y yo hemos bautizado el nuevo modo de expresión con el nombre de surrealismo» y, más adelante, en el manifiesto, relaciona una larga lista de adhesiones, de las cuales solamente son conocidos hoy día Aragon y Éluard, y proclama que, prácticamente, todo escritor era surrealista, incluso Dante y Edward Young en sus *Night Thoughts*. Breton llama a Swift «surrealista en malicia» y al marqués de Sade «surrealista en sadismo», y se divierte consigo mismo con este tipo de chistes, como el de llamar a Hugo «surrealista cuando no es estúpi-

do», a Poe «surrealista en aventuras» y a Baudelaire «surrealista en moralidad».

Tzara llegó a París inmediatamente después de la guerra y se unió al grupo surrealista, con el que, sin embargo, se peleó muy poco después. Breton, en 1923, saboteó la representación de la comedia de Tzara *Le Coeur agacé*, en el Teatro Michel de París, provocando una auténtica batalla campal. Bretón saltó al escenario y comenzó a atacar a los actores, que fueron incapaces de repeler la agresión porque estaban metidos en cajas de cartón. Esto marcó el fin del movimiento dadaísta. Breton acusó a Tzara de fraude, aunque más tarde se reconciliaron y en el *Segundo Manifiesto* (1930) Breton defendía a Tzara y elogiaba su obra.

El segundo manifiesto de Breton contiene su tan citada descripción del acto surrealista más simple: «Salir a la calle, revólver en mano, y disparar al azar sobre la multitud tanto como se quiera». Esta glorificación del crimen no debe sin embargo obscurecer el hecho de que Breton en particular presentó con frecuencia en sus manifiestos argumentos sólidos en un lenguaje perfectamente claro con el que apoyaba un total rechazo del pasado y apelaba a dos aspectos de la composición: el automatismo en la escritura y en la imaginación. Breton era lo suficientemente razonable para argüir que hay un abismo entre lo realmente imaginado y su formulación verbal, y que escribir de un modo supuestamente subconsciente requiere una organización, sentarse a la mesa, mojar la pluma en el tintero y escribir con alguna intención o finalidad. Los escritos de Breton se fueron haciendo cada vez más y más políticos, terminando definitivamente con declaraciones de adhesión al comunismo. No debemos olvidar que las declaraciones más vigorosamente comunistas procedían de los tiempos del Frente Popular, en 1934 y 1935, y que el propio Breton nunca se afilió al partido. Cada vez veía más clara la finalidad de la literatura como ataque a la burguesía, una descripción de los horrores de la pobreza, un tenue destello de esperanza, de liberación para el proletariado. Lo que sorprende hoy es que, a pesar de la extremada violencia de las proclamaciones de «activismo», como ellos lo llamaban, ni los dadaístas ni los surrealistas fueron capaces nunca, en la práctica, de liberarse a sí mismos del ambiente del París bohemio. Parece innecesario, en una historia de la crítica, tratar de seguir los cambios de rumbo de sus argumentos, los conflictos entre los individuos o las disputas entre las publicaciones y

los redactores. La enorme publicidad que originaron no se justifica por la aportación de ideas nuevas. La exhortación del futurista ruso Vladimir Mayakovski a «arrojar por la borda a Pushkin y a sus cohortes» resume lo que el dadaísmo y los surrealistas tenían que decir acerca de su propia literatura del pasado. Ambas tendencias, el dadaísmo y el surrealismo, aparecerán, cuando en el futuro se mire hacia atrás, como movimientos inflados por la publicidad. En el fondo eran nihilistas y estériles.



Capítulo VII

LA ESCUELA DE GINEBRA

Marcel Raymond (1897-1981)

Marcel Raymond es considerado generalmente la cabeza directora de la llamada Escuela de Ginebra. Parece ser la voz de mayor autoridad en lo referente a la defensa de la idea de historia literaria, que incluye la crítica literaria como rama de la filosofía general y la antropología cultural. La literatura se utiliza constantemente como documento para el estudio de la evolución de un autor y, posteriormente, para el estudio de lo esencial que hay en él.

Raymond es el único auténticamente ginebrino del grupo. Nacido en 1897, hijo de un pastor protestante, se diferencia en ello de su más íntimo amigo y discípulo Albert Béguin, que, en 1940, se convirtió al catolicismo. Raymond escribió extensamente sobre su propia vida de manera impresionante en un libro titulado *Le Sel et la cendre* (1970), que contiene escritos muy anteriores y reflexiones autocríticas sobre su propia obra. El libro es estrictamente autobiográfico, sincero, bellamente escrito y basado en una extensa documentación que recurre a diarios y cartas. Raymond era, desde muy temprana edad, asombrosamente introspectivo y observaba su desarrollo personal y sus luchas con una gran capacidad de análisis. Lo que es sorprendente es la cantidad de tiempo que le llevó escribir un libro. La autobiografía muestra que incluso siendo niño tenía un inmenso interés por la literatura, lo que le llevó a empaparse de poesía francesa a muy corta edad y a realizar algunas incursiones en la literatura

inglesa y alemana. Al parecer, «The Ancient Mariner» de Coleridge fue para él una revelación de la poesía imaginativa. Raymond pasó por las acostumbradas escuelas de Ginebra y no se encontró muy dispuesto a continuar posteriores estudios académicos de literatura. Cuando llegó a París, sin embargo, cambió para dedicarse a lo que parece un estudio completamente convencional de la historia de la literatura francesa bajo la tutela de Abel Lefranc, el gran especialista en Rabelais. En 1927, Raymond redactó una estudiada tesis, *L'influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585)*. Era un sincero estudio de fuentes y de influencias, el cual, a pesar de sus defectos, permitió a Raymond leer poesía francesa de finales del siglo XVI y adquirir el gusto por lo que él llamó primero poesía «barroca» y, más tarde, poesía «manierista» de Francia. Esto determinó su concepción plena de la historia de la poesía francesa y lo convirtió en el defensor de una tradición anticlasicista en Francia.

Después de acabar su tesis, Raymond estuvo algo desocupado. En 1926 se había casado y aceptado un puesto como *lecteur* de francés en la Universidad de Leipzig, donde permaneció cuatro años. La experiencia de Leipzig fue sumamente importante, al menos como la describe Raymond, porque le reveló la existencia de la *Geistesgeschichte*. Él sabía bastante de Dilthey, y hace extensos comentarios sobre su lectura de Gundolf, cuyo *Shakespeare und der deutsche Geist* (1912) le produjo gran admiración. En Leipzig, Raymond asistió a unas conferencias del biólogo Hans Driesch, que le enseñó sobre organicismo, y visitó a Edmund Husserl, de quien adquirió el fundamento de una fenomenología existencial. La poesía, dice Raymond, es metafísica (*Le Sel et la cendre*, 85).

Raymond volvió a Suiza en 1930 para ocupar un puesto de profesor de literatura francesa en la Universidad de Basilea. Allí escribió su libro *De Baudelaire au surréalisme* (1930), que fue su primera publicación, aparte de la tesis sobre Ronsard. El libro muestra un total cambio de interés, que pasa de la historia literaria, pasada de moda, hacia la crítica literaria. La obra alcanzó un gran éxito y al parecer causó una honda impresión en sus contemporáneos, y cambió por completo la idea de la historia de la poesía francesa aceptada hasta entonces. Yo, personalmente, no puedo creer que la concepción de Raymond sea tan nueva, si se piensa en Thibaudet, sino que es, al parecer, una versión de lo que se acepta más o

menos como lo normal. Raymond hace hincapié en el hecho de que la poesía francesa tiene dos tradiciones principales que son incompatibles. La primera de estas tradiciones sostiene que la poesía reproduce las cosas de este mundo, que nos hace sentir la existencia del mundo tal como es. Es lo que Raymond llama «realismo», en el sentido de que la poesía no reconstruye la realidad concreta del mundo describiendo literalmente lo que hay en él, sino captando la esencia de las cosas en su individualidad concreta. Esto no es, de ningún modo, individual, sino que se hace colectivo en su impacto y tiene su origen en el símbolo y el mito. Parece que predomina la influencia de Bergson. Según la segunda tradición, la poesía consigue, o trata de conseguir, un mundo absoluto, el mundo metafísico, trascendental, que proporciona una visión no sólo de la condición actual del hombre, sino también de su futuro e incluso de su vida después de la muerte. Raymond reconoce que ambas tradiciones luchan con el problema del lenguaje, con la paradoja de que o tienen que presentar las cosas, o el cosmos, o simplemente el mundo, en términos del lenguaje, o bien tienen que sugerir el mundo suprarracional mediante el lenguaje, que nunca abarca lo absoluto, y se condena entonces al poeta, definitivamente, al silencio. Mallarmé es, naturalmente, el gran ejemplo de este punto de vista, que ofrece una explicación «órfica» de la Tierra —siendo *órfico* el término que aquí significa lo primitivo o místico, sugerido probablemente por el poema de Goethe «Palabras primitivas órficas»— mientras poetas como los románticos desean identificarla con la naturaleza y ser incluso absorbidos por ella. En esto, la diferencia entre la mente y el cosmos desaparece, sujeto y objeto se identifican.

Todo lo que Raymond escribe después desarrolla estas ideas con algunas modificaciones. A mí me da la sensación de que en sus últimos escritos, incluso desde 1970, Raymond se convierte definitivamente en un místico. El fallecimiento de su mujer desempeñó un papel primordial: la poesía llega a ser una especie de garantía de que la encontrará de nuevo en una vida después de la vida. Raymond es lo suficientemente autocrítico para darse cuenta de que los «críticos de la consciencia» no están realmente interesados en la noción de la obra, ni siquiera en la del autor. Sin embargo, la obra tiene su lado formal, que se manifiesta por sí sola, que se impone al crítico como objeto. En muchas páginas, Raymond parece parafrasear o incluso reproducir a Leo Spitzer y el método del cír-

culo de la comprensión. Partimos de detalles, incluso de tipo estilístico, y llegamos a la concepción del conjunto, que luego se confirma o se corrige volviendo de nuevo al detalle. Raymond se interesa, en gran medida, por la estilística y con frecuencia comenta las características formales, especialmente la sintaxis. En sus estudios sobre la tradición francesa, Raymond se ocupaba cada vez más de la historia del arte alemana y del programa formulado por Oskar Walzel de la «elucidación mutua de las artes» (*wechselseitige Erhellung der Künste*). Le impresionó profundamente la obra de Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (*Conceptos fundamentales de Historia del Arte*), que tradujo en colaboración con su mujer en 1952. Sin embargo, Raymond aplica las categorías de Wölfflin con mucha cautela, e informa, con escepticismo, de los intentos de transferir a la literatura los conceptos de Wölfflin.

Las reflexiones contenidas en *Génies de France* (1942) datan de los últimos años treinta y los primeros cuarenta. En el ensayo titulado «Sur le génie de la France», Raymond trata de definir las peculiaridades del genio francés aceptando la idea de que la poesía francesa está definida por su lenguaje y que los descubrimientos de los autores son solamente posibles dentro de ese lenguaje; pero, sin embargo, son parte de una realidad colectiva exactamente como lo es el lenguaje. La elección que Raymond hace entre los autores es, de algún modo, arbitraria. Al principio podría pensarse que no hay una continuidad en la historia francesa. En su esquema, Luis XIV y los jacobinos son tan extremadamente distintos que no se podría creer que procedieran de la misma nación. Pero una comparación de estos personajes históricos revela una innegable semejanza entre ellos. Francia aparece entonces como modelo de continuidad y como equilibrio entre dos fuerzas opuestas, equilibrio que Raymond decide que se debe a la mezcla de razas y al tardío florecer del cristianismo en el siglo XII, lo cual considera que es completamente original en Francia. Se pone del lado de lo que él percibe como realismo integral de la Edad Media francesa y observa una profunda atracción hacia lo real a través de la historia de Francia. Él piensa que la «religión de la poesía» es algo particularmente francés (39) y opina que hay dos principios en la literatura francesa que se han mantenido intactos a lo largo de los siglos. Uno es el de una total integración, el éxito alcanzado por lo francés en atraer el interés de los extranjeros. El segundo es un admirable sentido de

equilibrio, una fidelidad a las cosas, un deseo místico de contemplar la naturaleza y verla como un todo armónico —algo que Raymond echa de menos en otras naciones—. Más que ningún otro pueblo, los franceses se han examinado a sí mismos y han llegado a ser una representación de la condición humana. A la vez que son, en muchos aspectos, singularmente provincianos, también son universalmente humanos, y esta universalidad es uno de los grandes atractivos de la nación francesa y de su literatura.

Los ensayos que siguen a estas reflexiones sobre el genio de Francia cubren gran parte de la literatura francesa. La imparcialidad un tanto tolerante de Raymond en su primera época evita toda crítica severa de la erudición tradicional. En un ensayo sobre la actitud religiosa de Montaigne, Raymond logra una buena exposición de su mezcla de religión cristiana, de escepticismo filosófico y paganismo moral y arguye que Montaigne era un fideísta que finalmente aceptó la religión católica como alternativa a su escepticismo básico. La primera parte del ensayo sobre Agrippa D'Aubigné presenta una selección de poesía, a veces fantástica, en la que cita, en particular, pasajes que contienen evidentes paradojas, tales como «Mi fuego abrazaba el mojado seno de las aguas». En la segunda parte del ensayo, Raymond manifiesta que ha descubierto el renacimiento del barroco en Alemania y, en general, en Europa. Raymond está de acuerdo en que debería llamarse barroco el período que transcurre entre el declinar de la Pléiade y la llegada de Luis XIV. Es evidente que le ha impresionado la obra de Wölfflin, pero tiene sus dudas acerca de la posibilidad de su aplicación a la literatura.

Otro de los artículos es un gran elogio de la *Psyché* de La Fontaine, aunque Raymond admite que no evita un completo esteticismo que exalta la gracia como más bella que la propia belleza. La terminología puede parecer aquí extraña: la gracia es el rasgo propio de lo bellísimo y es por tanto más bella que la belleza misma. El ensayo sobre el discurso poético de Racine se sumerge inmediatamente en una polémica contra Henri Bremond, cuya discusión de la poesía pura fue, en aquella época, objeto de la máxima atención por parte del público. Bremond identifica la poesía con la oración, algo que Raymond considera como una herejía mística. Raymond trata de definir el éxito particular de Racine por su sentido musical y eufónico, sin ser capaz, sin embargo, de analizarlo en algo más que en términos impresionistas. Elogia la armonía de la técnica y el sen-

timiento, del intelecto y la música, y termina, paradójicamente, ensalzando la inocencia de Racine. En un ensayo dedicado a Montesquieu y a su humanismo, Raymond elogia al autor por su rígido racionalismo, que, sin embargo, supone una creencia en las leyes eternas de la moral y de la política. A esto sigue un *hommage* a Lamartine, que no encaja muy bien con la concepción de la poesía que formula Raymond, pero lo elogia como hombre de corazón y por su humanismo cristiano.

El ensayo más importante es el que dedica a Victor Hugo como mago. Raymond expone que el concepto del universo como una especie de extensión del hombre ya aparece incluso en los primeros escritos de Hugo y que el misticismo que Raymond admira en sus últimas y póstumas obras, *Dieu* y *La Fin de Satan*, impregna toda su producción. Raymond cita la ingeniosa paradoja de Péguy referente a Hugo, «un genio malogrado por su talento» y destaca su primitivismo e incluso su puerilidad. El ensayo sobre Baudelaire da cuenta, de manera convincente, de su idea de la imaginación y su creencia en una unidad básica que comprende el todo (*Génies*, 198), a pesar de su idea de la existencia de un dualismo de Dios y Satanás. Raymond piensa que Baudelaire es propenso a un misticismo en estado salvaje. Pero en la segunda parte del ensayo expone el contraste del anhelo de Baudelaire por alcanzar un paraíso o una edad de oro con las horribles descripciones del deterioro urbano, el sufrimiento y la miseria que ofrecen *Les fleurs du mal*. Para Raymond, la modernidad de Baudelaire está en su total sinceridad, opinión que resta importancia a sus afectaciones y sus maneras teatrales. En un ensayo sobre poesía reciente, Raymond describe a Bergson como un desesperado del lenguaje, dada la incompatibilidad de éste con el espíritu. Raymond siente admiración por la importancia que Bergson concede a lo concreto y a lo visual, lo cual a mí no me parece compatible con la importancia que Bergson da a la sugestión. Bergson, arguye Raymond, no aprueba el misticismo, pero comparte el interés por la poesía primitiva con el filósofo y etnólogo Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939). Por primera vez en el libro, Raymond menciona la filosofía existencial como actividad en contra de la «esclavitud del tiempo» que sufre el hombre. Después invoca a Rimbaud y a Proust como «cantores», como poetas que recobran eternidad fuera de la duración limitada.

Este esbozo de la historia de la poesía francesa está sumamente elaborado en otros ensayos procedentes de los años treinta y cuarenta que fueron reunidos mucho después en *Être et dire* (1970). Los ensayos contienen comentarios sobre las distintas etapas de la literatura francesa contemporánea (1935). Raymond relaciona las tendencias que se dan en la poesía francesa con acontecimientos públicos tales como el caso Dreyfus y la Guerra Mundial. Entre los movimientos más recientes, Raymond distingue entre unanimismo, representado por Jules Romains, que predica el socialismo moral, y el futurismo, que le parecen prefascistas y seudonietzscheanos. En su conjunto, Raymond se muestra escéptico en cuanto a los «ismos» del siglo xx y los debates sobre abstracciones. Admira verdaderamente la ambición de producir una obra y aprueba incluso el dadaísmo, que trata de ser conocimiento del ser humano. Hay también un bosquejo de metafísica en la poesía reciente, que Raymond considera influida principalmente por Bergson. Él distingue entre lo que son intentos por cambiar la vida, el sueño de la acción ética y social, y lo que es esperanza mística de que la poesía permitirá al hombre transformar las cosas, redimir la naturaleza, como soñaron llegar a conseguir Rousseau y Novalis.

En una extensa reseña a *L'Âme romantique et le rêve* (1937), de Béguin, Raymond aprueba en gran parte el libro y la exposición que hace del papel de los sueños y del inconsciente, pero encuentra, evidentemente, dificultades con la afirmación del autor de que la poesía surge de los sueños. Raymond encuentra que hay un abismo entre un simple sueño y la poesía. La reseña muestra que los dos amigos ya tenían diferentes puntos de vista y distintas filosofías, lo cual, sin embargo, nunca estropeó sus posteriores y muy cordiales relaciones. En otro largo ensayo, publicado originalmente en forma de folleto, «Le Sens de la Qualité» (1946), Raymond arguye que la poesía se diferencia claramente de la ciencia. Sirviéndose de textos, incluso de algunos ingleses como *Nature of the Physical World* (1928), de Arthur Eddington, Raymond pone de manifiesto el contraste entre la ciencia cuantitativa y la poesía, que se ocupa de la cualidad y que, al contrario de los intentos de la ciencia por reducir todo a una simple fórmula einsteniana, está al corriente de la amplitud de las cosas. Lo que dice aquí Raymond suena como si fuera del americano John Crowe Ransom: poesía significa participación en el mundo, iden-

tificación de sujeto y objeto, y de ahí una simpatía que lo abarca todo. Hay que dar importancia tanto a lo universal como a lo particular, y en esto está implícita la unidad de la humanidad —aunque Raymond reconoce que tal creencia sólo puede conducir a conflictos—. Al final, Raymond recurre a Vico. La poesía es fiel a la alianza entre los hombres a través de los siglos y las civilizaciones, y a la del hombre con todas las cosas.

Un trabajo sobre el poeta y la lengua (publicado primeramente en *Trivium*, 1944) apoya, sorprendentemente, un concepto mimético del papel de la poesía, haciendo referencia a Aristóteles y citando al dramaturgo alemán Friedrich Hebbel (1813-1863): «Man wird, was man sieht». Raymond elogia la imaginación, en el sentido de Coleridge, utilizando el término *plasmatrice* y confesando, finalmente, que la imaginación es un misterio aún no explicado. Hace un extenso comentario sobre lo que ha llegado a ser objeto de preocupación de la crítica moderna: la idea (que toma de Ferdinand de Saussure, sin nombrarlo) de que la lengua es arbitraria y convencional. Raymond tiene sus dudas acerca de esta idea y trata de destacar la importancia de los residuos de la onomatopeya. Hace una lista, por ejemplo, de palabras que contienen «a» y sugieren algo rojo, aunque luego confiesa que la palabra francesa *rouge* es ella misma una excepción. Está de acuerdo en que las palabras no son necesariamente expresivas en sí mismas, pero un poeta puede hacer que lo sean. Él conoce libros, como *Grundfragen der Sprachphysionomik*, de Heinz Werner, y roza, al menos vagamente, toda la cuestión del sonido y el significado y las relaciones entre ambos. Elogia el intento de Mallarmé de eliminar de la lengua la oportunidad y ve con una gran simpatía la ambición de conseguir dar a la poesía la misión de coincidir con la realidad. Pero Raymond cree que esto conduce finalmente a una especie de mito, a la idea de que el lenguaje es una ontología que trata de recuperar el poder de la Palabra, en el sentido bíblico. Raymond muestra los conocimientos que posee de literatura psicológica, pero termina con la vaga esperanza de una lengua integral que capte la esencia del mundo. Raymond aprueba la idea de intentar determinar el hecho de la creación poética como un hecho específico, pero no puede llegar a ninguna solución excepto la de que tenemos que presumir alguna clase de armonía entre hombre y naturaleza.

Raymond demuestra su interés por la onomatopeya y toda la cuestión de la imitación con unos delicados comentarios sobre poemas de Verlaine. Por raro que pueda parecer, Raymond encuentra extremadamente «clásicas» estas imitaciones de sonidos por su deliberada omisión de la expresión directa de los sentimientos.

Los demás ensayos vuelven a tratar cuestiones históricas. Hay un extenso trabajo sobre Ronsard y el manierismo, en el que Raymond discute toda la nueva polémica acerca de su puesto en la historia de la poesía francesa y da muestras de su conocimiento del debate de entonces y de sus recientes lecturas de E. R. Curtius. Raymond ofrece ejemplos de la poesía de Ronsard que podrían considerarse manieristas; algunos, explícitos en su erotismo. A esto sigue un artículo sobre las fronteras entre barroco y manierismo, erudita y delicada discusión de la poesía francesa del siglo XVII, que se basa en la tesis del propio Raymond sobre Ronsard, pero ahora reclamando con mucha más audacia para esta poesía la valoración de poesía elevada. Raymond dedica dos ensayos a Baudelaire. «Baudelaire et la sculpture», que contienen muchas observaciones nuevas y originales, y habla del interés del poeta por las mujeres demacradas y los esqueletos. El otro ensayo, más general, describe a Baudelaire como el propulsor de un concepto romántico de la imaginación, idea con la que yo estoy plenamente de acuerdo (vid. esta *Historia*, IV). Este segundo ensayo se centra en el intento de Baudelaire de lograr la analogía del hombre y la naturaleza y de ver el objetivo de la poesía en la identificación de objeto y sujeto. Esta imaginación es algo más que real. En conjunto, Raymond quita importancia al lado satánico y tenebroso de Baudelaire y le cree «un químico perfecto y un alma santa» —aunque el químico, así lo reconoce, está, en parte, asociado con Satanás—.

Con su libro *De Baudelaire au surréalisme*, Raymond consolida su autoridad sobre sus seguidores, incluso aunque ellos escribieran sobre temas muy diferentes. Estos eminentes críticos y algunos seguidores reconocieron a Raymond como cabeza de un grupo paradójicamente llamado Escuela de Ginebra, aunque, de los principales miembros, Albert Béguin procedía del Jura y Georges Poulet era un belga que residió primeramente en Escocia. *Críticos de la consciencia*, título del libro de Sarah Lawall sobre todo el grupo, es una descripción muy precisa de su doctrina. En 1979, Poulet y un grupo de amigos y admiradores más jóve-

nes se reunió en Cartigny, lugar de retiro de Raymond en el que murió, y discutieron durante días su obra y la de Béguin, aunque Raymond estaba demasiado enfermo para asistir. Las actas se publicaron después de su fallecimiento con el título *Albert Béguin et Marcel Raymond: Colloque de Cartigny* (1979).

ALBERT BÉGUIN (1902-1957)

Considero *L'Âme romantique et le rêve*, de Albert Béguin, una de las mejores producciones, incluso la mejor, de la erudición literaria del presente siglo en Francia. Encontré a Béguin en Yale, en 1952, donde se hallaba para dar una conferencia. Nos sentamos en un lugar privado y mantuvimos una larga conversación en alemán, idioma que él hablaba con fluidez y con gusto. Me impresionó como hombre modesto, incluso humilde, profundamente religioso, con un rostro en el que resplandecía la espiritualidad. Me habló de lo que al parecer hablaba en otras entrevistas; de que hacia 1926 era un empleado de una librería (deduzco de otros relatos que la librería estaba en Batignolles). Allí con frecuencia se aburría y le intrigó una gran colección, cubierta de polvo, que había en lo más alto de una estantería: libros en alemán en los que se leía el nombre de Jean Paul. El nombre le intrigó, ya que le recordaba a Rousseau y un epígrafe de *La Chartreuse de Parme*, atribuido a Jean Paul (el epígrafe, naturalmente, era de la pluma del propio Stendhal, quien seguía la costumbre de Sir Walter Scott de inventarse epígrafes caprichosos). Béguin encontró *Hesperus* en el estante y comenzó a descifrarlo. Tuvo que haber estudiado muchísimo alemán, mucho más de lo que corrientemente se supone, ya que, en primer lugar, tradujo el relato de E. T. A. Hoffmann «Salvator Rosa» (1926) y después *Mozart auf der Reise nach Prag*, de Eduard Mörike (1929), así como los dos tomos de *Hesperus* (1930), ardua tarea. Por entonces, Béguin, que estaba estudiando en Ginebra, había solicitado una plaza de lector en Alemania. Fue destinado a la Universidad de Halle y pasó allí cinco años enseñando y estudiando alemán. Parece que él y su mujer vivieron en un casi total aislamiento. Tardaron largo tiempo en descubrir lo que iba a pasar en Alemania después de que Hitler se hiciera con el poder. Béguin dimitió en 1934; no fue expulsado

de Alemania, como se ha dicho, sino que se dio cuenta, simplemente, de que estaba malgastando el tiempo en un entorno que no le resultaba agradable. Regresó a Ginebra para estudiar y escribir su tesis para el doctorado en Letras y que se convirtió en el libro *L'Âme romantique et le rêve*. La obra causó tal impresión que inmediatamente Béguin fue nombrado profesor de Literatura francesa en la Universidad de Basilea. La guerra había estallado y Béguin se fue despojando cada vez más de su interés por lo alemán. En noviembre de 1940 se convirtió al catolicismo, a pesar de proceder de una familia protestante del Jura, donde había nacido en 1902. Renunció a su carrera académica, marchó a París y llegó a fundar y editar la revista *Esprit*. Murió, desgraciadamente, muy pronto, el 3 de mayo de 1957, en Roma, de un ataque cardíaco.

La tesis de Béguin para la Universidad de Ginebra apareció en 1937 en forma de dos volúmenes de la serie *Cahiers du Sud*. Era una edición corta, apenas novecientos ejemplares, que se vendieron pronto; a Béguin se le convenció de que la abreviara, suprimiera todas las referencias y así publicarla, en 1946, en un solo volumen. Esta fue la edición que aseguró su fama. La posterior traducción alemana, *Traumwelt und Romantik*, de Peter Grotzer (1972), presenta la ventaja de que cita todas las obras alemanas en la lengua original y así quedan aclarados los a veces graves errores de traducción de la versión francesa.

El libro comienza con una elaborada discusión sobre el sueño y la vigilia, concebidas ambas cosas como paralelas. La principal dificultad de todo el libro está precisamente ahí. Béguin no puede distinguir perfectamente (y esto no es culpa suya) entre sueños nocturnos y sueños diurnos, o entre invención e interpretación. No puede enfrentarse al inevitable dilema que el mundo del sueño, ya sea como descripción, como información o como análisis, nos presenta en forma de libro. Sólo a través del lenguaje podemos saber de estas experiencias o informes. Este problema se expone de forma más drástica en los escritos de Maurice Blanchot, por ejemplo, en el prólogo de *Faux pas* (1943), «De l'angoisse au langage». La paradoja está en que el poeta quiere expresar lo inexpresable y solamente puede expresarlo en el lenguaje. Blanchot, con mucha lógica, ve el silencio como objetivo de la literatura, lo que, al mismo tiempo, es imposible. Si los escritores se mantuvieran en silencio no habría ninguna literatura. Esta profunda preocupación por el lenguaje condujo más tarde a

las conclusiones nihilistas de la deconstrucción. Solamente hay texto, proclaman los deconstruccionistas, sin ninguna relación con la realidad.

En el prólogo de *L'Âme romantique et la rêve*, Béguin recuerda cómo, cuando era niño, había leído cuentos de hadas y poemas de Heine y de Eichendorff y pronto descubrió el surrealismo y a Rimbaud. Él mismo sentía constantemente que la frontera entre el «yo» y «no-yo» había sido desplazada por la poesía y hasta incluso eliminada; pero él trata de responder a la pregunta que formulaban los románticos acerca de si no son los sueños vestigios de una edad dorada. Béguin niega, con toda franqueza, que su estudio sea objetivo en un sentido académico: es una investigación personal y no un estudio de influencias en ningún sentido tradicional de la literatura comparada. Él cree que la relación entre el romanticismo francés y el alemán está basada en afinidades entre familias espirituales más que en el conocimiento que los franceses tienen de los alemanes por haberlos leído y estudiado. Béguin muestra con energía su desacuerdo con los críticos de la llamada «época de Goethe», que juzgaban a los románticos desde el punto de vista goethiano. Fracasaron porque el único método adecuado es el de la simpatía. La vida de los sueños, para Béguin y para los románticos alemanes, es una vida en la que el recuerdo de una edad dorada sobrevive o se anticipa. En un pasaje llega a decir que «nuestra alma es una pulsación original con la de los astros». Béguin rechaza el psicoanálisis por ser opuesto al romanticismo: es una manera de ver racionalista dieciochesca que obscurece la verdadera construcción de la realidad. La psicología utiliza la obra de arte sólo como documento y no es aplicable a la calidad y al impacto de la poesía.

Después de esta introducción, Béguin dedica una extensa sección al interés por los sueños en el siglo XVIII, principalmente entre los psicólogos, en Alemania. Hace referencia a un autor desconocido, Ludwig K. von Jaholt* (1795), quien dice que el sueño es poesía involuntaria, pasando después a estudiar los trabajos de Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) y Karl Philipp Moritz (1756-1793). La novela pedagógica de Moritz, *Anton Reiser* (1785-1790), le parece que se anticipa a Proust

* En la edición española (*FCE*, México, 1954) de la obra de Béguin se da el nombre del filósofo alemán Ludwig H. von Jacob (1759-1827) (*N. del T.*).

en la distinción entre sensación que nace en la memoria y la memoria absoluta. Moritz pregunta: «¿Qué es mi vida?, ¿qué es mi existencia?». Trata de pensar sin palabras, y la idea de existencia (*Dasein*) le parece el límite de todo pensamiento, de *la pensée humaine* (*ARR*, 32). Moritz cree que los recuerdos de estados mentales anteriores preceden a la fragmentación de la consciencia en entes individuales, idea que se adelanta a Schopenhauer y a Jung. Béguin se ocupa luego de explicar lo que él llama «reintegración de la naturaleza en el hombre» en las obras de Herder, Goethe y Schelling. Estudia a varios *Naturphilosophen*, con frecuencia fantásticos, que asumen una identidad literal, para mí absurda, entre cuerpo y naturaleza. Franz Baader (1765-1841) habla de una marca de nacimiento que crece como una fresa al llegar la primavera. Béguin estudia también toda clase de especulaciones alemanas acerca de la metafísica de los sueños. Muchas veces se anticipan a Bergson en la afirmación de que los sueños logran una suprema realidad en la que el hombre trata de unificar alma y ser. En *Himno a la Naturaleza*, de Paul Vitalis Troxler (1780-1866), generalmente atribuido a Goethe, se concibe el cuerpo y el alma como una unidad que, sin embargo, está dominada por el espíritu. Troxler hace una distinción, para mí incomprensible, entre *Leib* y *Körper* (95). Según Béguin, el estudio de los sueños conduce muchas veces al estudio del simbolismo de los sueños. La obra más famosa sobre el tema es *Die Symbolik des Traumes* (1814), de Heinrich von Schubert. En los sueños, el alma habla un lenguaje distinto. El lenguaje del sueño es poesía hecha de símbolos y metáforas. Troxler, por ejemplo, determinó lo que significan los colores: el amarillo anuncia luto; el rojo, alegría (109). En el sueño, una tormenta anuncia un profundo sufrimiento. El ombligo alude al país natal y un hombro a un compañero de cama. Schubert continúa en esta vena, identificando motivos de los sueños con sucesos específicos de la vida real. Lo que hay que suponer es que la naturaleza es siempre una revelación de Dios y que tenemos que aprender a leer este alfabeto de jeroglíficos. Schubert se permite ironizar en el sentido de Friedrich Schlegel, que le deja mirar los sueños muchas veces como comentarios humorísticos de la realidad. Lamenta la práctica actual de la poesía, que, según él, se ha convertido en prosa. Béguin insiste en que el hombre es una criatura doble que vive en dos mundos, lo que se ha interpretado también siempre como opción a elegir entre la noche y el día, el bien y el

mal. Todo este dualismo asumido da por sentada, naturalmente, la derrota del hombre.

Estas secciones, muy elaboradas y, con frecuencia, de gran erudición, que nos dan a conocer a los *Naturphilosophen* alemanes, y que yo solamente he esbozado en parte, han sido objeto de crítica por falta de referencias al acervo de conocimientos filosóficos actuales, y aunque Béguin sí menciona a Schelling, no se ocupa ni de Fichte ni de Schlegel en un contexto filosófico. Béguin se centra en lo literario, a pesar de que reconoce que lo estético es solamente parte de la «corriente de conciencia» o el desarrollo de la vida de la mente.

En la sección siguiente, el libro se centra definitivamente en los grandes románticos alemanes. Jean Paul es el héroe principal. Es un poeta de visión cósmica para quien todo el universo se deshace en sonido y color. Sus visiones incluyen rostros de ciegos, campos de batalla inundados de sangre, cuerpos a los que se han arrancado las manos o los brazos. Béguin ha reunido toda una lista de sueños de las novelas de Jean Paul y lo admira como el más grande de los románticos, alguien que ha captado la clase de escenas que más tarde se han visto expuestas con crudeza en lengua francesa, en las obras *Dieu* y *La Fin de Satan*, de Victor Hugo. La más famosa de las visiones de Jean Paul es la de la muerte de Dios, en la que el Cristo muerto se da cuenta de que el cielo está vacío. Este sueño de la muerte de Dios, imaginado como un ciego con la cuenca de un ojo vacía, causó una gran impresión a Mme. de Staël, que lo cita en *De l'Allemagne* (1810) y del cual Nerval y Hugo recogen la imagen completa. Habría que hacer notar que Jean Paul había escrito anteriormente un sueño con el título «Las lamentaciones del difunto Shakespeare» y en él sustituyó al Cristo de su novela *Siebenkäs* (1796-97). El sueño y la poesía evocan mitos que constituyen el inexpresable centro de nuestro ser. Todo queda metamorfoseado por la imaginación metafísica. Jean Paul ve una profunda afinidad entre sueño y experiencia estética y piensa que el hombre es doble: hay dos «Yo», uno que vive y sueña y otro, el crítico y satírico espectador que se resiste a la vida y al sueño (*ARR*, 191). La caracterización que hace Béguin de Jean Paul es excelente, pero es obvio que ignora amplios períodos de su obra, particularmente el humorístico y el idílico.

El capítulo siguiente está dedicado a Novalis. *Heinrich von Ofterdingen* (1802), observa Béguin, está mucho más próximo a la alegoría que

cualquier obra de Jean Paul, y el sueño, en la novela, que tiene tonalidades eróticas, se acerca más a la tradición popular. Novalis estaba convencido de que aquí y ahora vivimos en un mundo superior, de que «el mundo se convierte en sueño y el sueño se convierte en mundo» (*ARR*, 195). Creía en la transformación mágica del mundo. Béguin habla de la relación de Novalis con Sophie von Kühn, que sólo tenía trece años cuando él la conoció. Según Béguin, ella no era especialmente inteligente y no se la puede considerar como objeto del amor de Novalis, quien, posteriormente, decía: «No siento amor por Sophie, sino respeto religioso» (199). Para Béguin, Novalis es el iniciador del romanticismo alemán. Tenía la esperanza de que la poesía y la filosofía transformarían la Tierra y que un acto de voluntad elevaría al hombre por encima de sí mismo. Novalis creía que el hombre tenía que reconstruir el mundo según su unidad original y que sería capaz de transformarlo según su voluntad. Lo esencial en un genio es que habla de objetos imaginados como de objetos reales y los trata como tales. El universo es análogo a la mente humana. Lo consciente y lo inconsciente tienen que estar en armonía, y Novalis vislumbra el fin de la historia como un retorno a las imágenes de la edad de oro. Béguin admira *Hymnen an die Nacht* (1800) como la obra maestra de la poesía propiamente romántica (211) y discute con detalle el culto a la noche y su historia.

Desviándose luego a Ludwig Tieck, Béguin observa que Tieck, en sus relatos, creó un héroe que duda en reconocer la realidad del mundo exterior. Le sorprende que Tieck utilice a Shakespeare como ejemplo, especialmente el Shakespeare de *La Tempestad*. El ensayo de Tieck, «Lo maravilloso», indica que Shakespeare observaba muy detenidamente sus propios sueños y deseaba vivir plenamente en el mundo de los sueños. El héroe de *William Lovell* (1795-96) no puede comprender la realidad. La siguiente novela, *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), no es más que otra versión del mismo tema, y así lo son también la mayoría de los cuentos y relatos de Tieck, que siempre encierran inquietud y castigo del deseo erótico. En su evolución posterior, Tieck fue renunciando cada vez más a su conexión con los sueños. Béguin piensa que no entendió el nuevo movimiento romántico alemán. El modo de sentir la realidad, el gusto por la nocturnidad, la atención hacia lo imaginario que surge del insconsciente son los motivos constantes en Tieck, quien, sin embargo, ni era un

héroe ni tenía el deseo viril de triunfar sobre su mundo de sueños. Béguin, posiblemente con intención, no se ocupa de las obras posteriores de Tieck, que se convirtieron en realistas en el sentido del género de la observación y el pintoresquismo.

En el capítulo sobre Achim von Arnim, Béguin tiene mucho que decir acerca de su mujer, Bettina, a quien parece admirar en exceso a pesar de su teatralidad. Arnim constituye el extraño caso de un hombre que vivió una doble vida: fue un hacendado eficiente y un experto agricultor de la Prusia oriental, cuyos escritos no tienen relación con su vulgar existencia, ni siquiera con la vida real. Béguin admira en particular el prefacio de *Die Kronenwächter,* en el que Arnim afirma que la verdad de la poesía es superior a la de la historia. La poesía conduce el alienado mundo de nuevo a la comunidad exterior. Los poetas son también videntes, pero, lo que es interesante, al igual que Poe en la misma época, es que Arnim menosprecia la pasión en la poesía. El sentimiento sí; pero ninguna pasión. Béguin prefiere el inacabado segundo tomo de *Isabella von Ägypten* al primero; piensa que es un libro importante, poético, cuya fuerza está en la vida interior, las capas profundas del alma, donde moran a veces ídolos e ideales monstruosos muchas veces iluminados por rayos que descienden de lo divino. Arnim forma parte de los que expresan su vida secreta y han renunciado a gobernarla. Se anticipa, de muchas maneras, al surrealismo.

El capítulo que sigue está dedicado a Clemens Brentano, el gran poeta lírico del romanticismo alemán. Según Béguin, lo único que le interesaba a Brentano era el drama de su propia alma, su debilidad, sus pecados, sus oraciones, su humildad. Nunca buscó explicaciones para estos símbolos. Aunque su madre era protestante, su padre lo educó en la fe católica y a él lo absorbió el culto a la Virgen, lo cual, afirma Béguin, es una de las imágenes permanentes que cada uno de nosotros lleva escondida en su alma (*ARR*, 274). *Romanzen vom Rosencranz* es la mejor obra de Brentano, aunque nunca la publicó; también hay muchas cosas buenas en sus escritos póstumos, en los sueños sin límite o en poemas personales como «Gritos de un alma atormentada» o «Reverberaciones de la música de Beethoven» (que Béguin piensa que no desmerece con respecto al compositor) (294). En su discusión sobre el relato *Godwi* (*Ein verwilderter Roman von Maria*), Béguin ignora que Brentano hace una sátira de sí

mismo y rompe deliberadamente la ilusión artística: a tal efecto podría recordarse el pasaje en el que Godwi dice: «Aquí está el estanque en el que me caeré en la página 213 del segundo tomo».

Objeto del último capítulo de esta sección es E. T. A. Hoffmann. Béguin da mucha importancia a que sea un compositor, alguien que nos pondría en contacto con el mundo invisible. Un sueño es un sustituto de la vida. Béguin deplora con razón la fama de Hoffmann como un *Gespenster-Hoffmann*, un descendiente del *roman noir*, que emplea acostumbrados usos románticos como maldiciones hereditarias y acciones repentinas, totalmente irracionales, del consejero de corte que se comporta como el diablo, danzando y saltando como una marioneta. La ternura y la belleza alegran con cierta frecuencia este caldero de brujas, pero, a su vez, pueden desvanecerse al sonido de una carcajada sarcástica. Este aspecto de Hoffmann oscurece su originalidad, sus victorias sobre su propio Yo. En *Der goldene Topf* despliega un conocimiento real de la vida anormal y le presta vitalidad y vigor. A Béguin le impresiona el tratamiento que hace Hoffmann del vampirismo en varias historias y el tema de *Doppelgänger*. Compara *Die Elixiere des Teufels* con las visiones de Anselmo en *Der goldene Topf*, observando una base común en ambos. Sorprendentemente, deja de mencionar que *Die Elixiere des Teufels* es una imitación fiel de *El Monje*, de Matthew Lewis. Béguin cita unas palabras de Abraham, el mago de *Kater Murr,* cuando dice que «no hay nada en el mundo que ocurra de forma natural». El hombre está relacionado con todas las cosas. El sueño de *Die Elixiere des Teufels* le parece digno de Dostoievski (*ARR*, 301). Béguin critica a Hoffmann por su escaso sentido de su propia personalidad y de la personalidad en general. Hoffmann se siente un extranjero en el mundo, aunque hay una utópica esperanza en algún lugar en un futuro lejano. Béguin observa que en *Die Elixiere des Teufels*, Hoffmann elude por completo la palabra *Dios*. No parece darse cuenta de que esto puede ser debido muy bien a la influencia de la fuente inglesa, *El Monje* de Lewis, ya que en el siglo XVIII, en Inglaterra, Dios no podía mencionarse en letra impresa, si no era en obras religiosas. Béguin es un gran admirador de Hoffmann, especialmente de *Prizessin Brambilla* y *Der goldene Topf*, que le parecen el clímax del arte romántico. Sólo pueden compararse con estas dos historias algunos de los poemas de Novalis y Brentano. Hoffmann, como Béguin quiere hacer

notar, se encontraba totalmente apresado por las exigencias del arte y por el arte como inspiración para el hecho de conocer, lo cual requiere el sacrificio de amores terrenos. En su diario, recientemente descubierto, Hoffmann expresa su alivio porque Julia Marc, que fue su amor supuestamente trágico en Bamberg, se había casado al fin con un filisteo.

Un nuevo capítulo titulado «Vías lácteas y meteoros» vuelve a la preocupación general del romanticismo sobre los sueños y, luego, esboza un tanto deprisa a los representantes de la generación posterior en sus relaciones con los sueños. En Eichendorff hay una constante alusión a lo inexpresable, tema de muchos de sus relatos. Béguin se ocupa muy brevemente de Heine, cuya obra le parece, principalmente, un grito de dolor individual; una elegía a su juventud y a su perdida inocencia, pero que tiene un toque de modernismo con sus constantes interrupciones irónicas. Béguin cita el final del poema de Heine sobre los malos sueños: «Enterremos las viejas y yacentes canciones, los viejos y tristes sueños, busquemos un gran sudario. Este sudario debería ser mayor que el tonel de vino que hay en el sótano del castillo de Heidelberg». Béguin siente, verdaderamente, máxima admiración por Kleist: tiene obras grandes y perfectas, pero Béguin reconoce que el tema de los sueños es secundario en él, excepto en *Das Käthchen von Heilbronn* (1810). El famoso ensayo de Kleist sobre el *Marionettentheater* es una apología de la creación inconsciente.

Con un nuevo capítulo, Béguin pasa de repente a Francia. Es de la opinión de que, en 1830, nadie en este país conocía nada del romanticismo alemán, a pesar del hecho de que la etiqueta de la tendencia procedía de Alemania a través de Mme. de Staël. Béguin se lamenta de la poca importancia que se concede en Francia al florecimiento de la poesía francesa en el siglo XIX, así como a su base de inspiración, la tradición local y general de adoración mística u oculta. Menciona al filósofo místico del XVIII, Louis Claude de Saint Martin. Después pasa a los maestros de la *rêverie*: Senancour, Charles Nodier, Maurice de Guérin y, finalmente, Proust. Todos ellos derivan del «Quinto ensueño», de Rousseau, «que ha dado a todos los nuevos poetas confianza en la revelación de los movimientos tenebrosos incontestados de la época». Béguin se ocupa de Nodier y de su cuento de hadas, *La Fée aux miettes* (1834), que impulsa sus imágenes hasta que adquieren la fuerza del mito. Nodier tiene que ver las

imágenes en su eterna realidad y hacerlas visibles diciendo que «la vida del sueño es más majestuosa que la vida real». El sueño «no es solamente lo más productivo sino también la más clara situación en que vemos la realidad». Béguin pasa luego a tratar del poema de Guérin, *Le Centaure* (1840), y particularmente del recién descubierto *Cahier vert* (1861), que contiene grandes elogios del pensamiento alemán. Pero Béguin pone objeciones a Guérin en cuanto a su obsesivo hábito de autoobservación, pues la poesía desaparece en esa autoconsciencia. Guérin nos dice: «Yo habito en los elementos interiores de las cosas. Yo sigo los rayos de las estrellas y la corriente de los ríos hasta que llego al fondo de los misterios de su generación». Béguin se entusiasma con este armonioso texto de Guérin y con su sentido de los orígenes y la necesidad de recuperar el pasado. Comenta que el espíritu francés ignora, por lo general, lo que es familiar al alma alemana, y observa que la lengua alemana, incluso en el uso corriente, emplea con frecuencia el prefijo *Ur* para designar el estado original, primordial, de las cosas, de los seres, de las ideas. Ésta es una diferencia esencial, afirma Béguin en un pasaje raro en sus escritos, que, con precipitación, especula sobre la diferencia entre la mente francesa y la alemana. Por esto es por lo que los alemanes se han comprometido a «cambiar», a evolucionar, necesitan seguir una corriente de metamorfosis incesantes y contemplar el estado original, único momento de pureza, de inmovilidad fuera del tiempo, análogo a lo que será el fin de los tiempos. Los franceses, no acostumbrados a considerar la condición de cambio, están más inclinados a ver la condición del ser como permanencia. Están menos tentados a oponerse al fluir infinito de la vida, estado primordial al que podrían asociar su nostalgia. Esta nostalgia es, al parecer, el tema principal de los escritos de Guérin (*ARR*, 349). *Le Centaure* es una de las pocas obras dionisíacas de la literatura francesa, pero Béguin prefiere *Méditation sur la mort de Marie* (1861), que le parece única en la literatura francesa anterior a Hugo. Guérin es «la voz de la intoxicación cósmica» (353).

Béguin comenta luego sobre Amiel y las dieciséis mil páginas de su diario. Amiel es un observador pasivo que se despersonaliza a sí mismo. Sus más famosas páginas de ensueño cosmogónico reflejan la sensación de que posee el infinito. Béguin lamenta su desafortunada diferenciación entre vida y contemplación. Amiel vivió en Ginebra y, naturalmente,

había leído a muchos de los autores alemanes, por ejemplo a los *Naturphilosophen* Heinrich von Schubert y Carl Gustav Carus. Le atraía el budismo y una especie de misticismo indio. Amiel contempla el mundo como un sueño de ilusión; al poeta, como un vidente. La imaginación, dice, es una forma de conocimiento.

Proust, a quien se acostumbra a ver como un artista que retrata la sociedad francesa, es, en realidad, según Béguin, uno de los más grandes místicos de los tiempos modernos (*ARR*, 354). Logra vencer al tiempo, tiene confianza en la poesía como un medio para escapar del tiempo. Admira a Nerval y a Baudelaire. Todos los capítulos del último tomo de la gran serie, *Le temps retrouvé*, reflejan su neopanteísmo (384). No hay nada de esto en Bergson. Yo estoy plenamente de acuerdo con Béguin en que asociar a Proust con el bergsonismo es una completa equivocación.

El capítulo siguiente se titula «El nacimiento de la poesía» —referido, presumiblemente, sólo a Francia—. Béguin afirma que la estética moderna debe mucho a Nerval, cuyos descubrimientos son algo diferentes de la experiencia crítica de Senancour. *Aurélia* (1855) y algunos de los sonetos incluidos en *Les Chimères* (1854) son únicos en la literatura francesa. La poesía es el instrumento para lograr la verdad, para abrir las místicas puertas que nos separan del mundo de lo invisible. *Aurélia* es un sueño-poema cuyo argumento es trivial: la decepción con una actriz. Nerval cree que «en el sueño entramos a una nueva vida, libre del espacio y del tiempo, que es indudablemente semejante a lo que nos ocurrirá después de la muerte». El sueño es una prefiguración de la vida eterna. Gran parte de la poesía de Nerval tiene un tinte de desesperación y se ocupa de estados patológicos. Él admiraba *Die Elixiere des Teufels*, de Hoffmann. Béguin considera *Aurélia* como una obra épica sorprendente, pero no puede encontrar explicación posible para el soneto «El Desdichado». En mi opinión, solamente una línea es incomprensible: «El príncipe de Aquitania en la torre en ruinas» (*ARR*, 365). Incluso hoy, nadie sabe de dónde sale este príncipe; puede haber sido el recuerdo de una remota alusión y es, de por sí, perfectamente comprensible. En Nerval se revela la sinestesia: todo el mundo aparece como una red de correspondencias.

En opinión de Béguin hay tres figuras cumbre en la poesía del siglo XIX: Nerval, Baudelaire y Hugo. Después, veinte años más tarde, sobrevino el gran avance: *Une saison en enfer*, de Rimbaud (1873). En Hugo,

solamente los últimos poemas, *Dieu* y *La fin de Satan*, crean un nuevo mito. Béguin relata la conversión de Hugo al ocultismo y la extraña hilaridad entre sus fantasmas; pero piensa que esta última etapa de Hugo ha sido muy erróneamente desatendida (*ARR*, 364). La sección sobre Baudelaire comienza con la descripción de su relación ambivalente con Hugo. Baudelaire difiere de Hugo (y en este aspecto está más cercano al romanticismo alemán) en su idea de que la magia es cosa de la voluntad: uno tiene que querer soñar. La poesía es un don gratuito, de presencia interior, de lo que el hombre no es maestro; pero al mismo tiempo él tiene que demostrar claramente en la poesía su desafío al mundo y a Dios. Hay un definido ribete satánico en Baudelaire: toda la naturaleza está perdida. La acostumbrada valoración que se hace del soneto «Correspondencias» es equivocada, dice Béguin. La sinestesia es solamente un tema menor en Baudelaire; le preocupan más los estados de despersonalización y la nostalgia de una edad dorada, de una unidad original (381). Baudelaire es el principal iniciador de una magia experimental, de un culto de imágenes que nos permiten captar la esencia del universo. La sección que trata de Baudelaire es deliberadamente parcial o fragmentaria.

Con Mallarmé llegamos a un poeta que deja la iniciativa a las palabras, mientras que Rimbaud declaraba: «Yo ayudo a que nazca, a que se dispare mi pensamiento». Mallarmé llevaba una vida de ensueños, mientras que Rimbaud abandonaba la poesía en beneficio de una vida de acción dedicada al tráfico de marfil. La admiración y el entusiasmo de Béguin pasa a los surrealistas, particularmente a André Breton por su novela *Nadja* (1928); Béguin se lamenta, sin embargo, de su posterior giro hacia la revolución. Paul Éluard, el último poeta de los que Béguin se ocupa, combina la suma pureza con el placer sensual. Uno de los principales motivos de la poesía moderna es la recuperación de una inocencia improbable, de un paraíso perdido. Béguin termina con la cita de un poema de Léon-Paul Fargue que, sin embargo, no parece en absoluto un poema surrealista: «Un día nos dará Dios la felicidad que ha prometido» (*ARR*, 473).

Después de este examen histórico de lo que él considera la tradición principal de la poesía genuina en Francia, Béguin expone, en primer lugar, su propio credo en cuanto a poesía. Rechaza la psicología moderna, que hace referencia, en gran parte, al psicoanálisis y recurre al confu-

so sentimiento de pesar que nos recuerda que el hombre solía vivir una relación más profunda y más armoniosa con el mundo. Los poetas poseen una capacidad especial para provocar esta nostalgia. Un obscuro recuerdo fuerza al poeta a regresar a un remoto pasado, al mito. El alma se preocupa por su destino más allá del tiempo, se interesa por los orígenes y posiblemente por un futuro en otros espacios. Los orígenes del hombre están relacionados con una realidad superior, sea divina o cósmica, pero en verdad infinita y espiritual. La poesía es lo absolutamente real, superior a la historia. El poeta reúne lo que está muy separado en el espacio y en el tiempo y que corresponde a una afinidad real. La poesía es la única respuesta posible a la *Ur-angst* del hombre, encerrado en su existencia temporal. La poesía afirma la concepción analógica del universo. Reafirma la más profunda estructura del espíritu o del ser en su conjunto, y sus ritmos espontáneos son idénticos a los grandes ritmos y a la estructura del universo. El sueño es el modelo de la experiencia estética. El poeta llega a la misma contemplación sin necesidad de objeto, a la pura *présence* inexpresable (al *Dasein* de Heidegger). Ello le lleva a la renuncia total de imágenes, a una negación que es el negarse a sí mismo. El romanticismo reconoció la enorme semejanza entre estados poéticos y revelaciones religiosas. En poesía, la palabra y el nacimiento de la forma poética nos retorna a la consciencia. Un nuevo prodigio provocado por la poesía restituye los objetos a su origen primitivo y devuelve al mundo su apariencia de cuento de hadas. El poeta da nombres a los objetos —dicen lo que quieren decir—. En el retorno a la vida cotidiana, todo es diferente. Lugares y caras han adoptado la apariencia que tenían a los ojos de un niño: «Regreso desde el sueño con capacidad para amar la vida, la gente, las cosas y los hechos que yo había olvidado y desatendido al abandonar el paraíso de la infancia. La soledad de la poesía y el sueño alumbra nuestra desolada soledad. Desde las profundidades de nuestra tristeza, que nos ha apartado de la vida, se eleva un canto de la más pura felicidad». Éstas son las últimas palabras del libro.

En 1957, Béguin publicó una colección de trabajos que llamó *Poésie de la présence de Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel.* Muchos de los ensayos retornan a los años cuarenta y Béguin incluso reimprime todo un capítulo de *L'Âme romantique et le rêve.* El libro constituye un esbozo de la historia de la poesía francesa desde sus comienzos hasta los surrealis-

tas, y en su concepción sigue el modelo del esbozo que traza Marcel Raymond en *Être et dire*. Béguin difiere, sin embargo, de Raymond al dar mucha más importancia a la interpretación mística del papel de la poesía. Para Raymond, la poesía se concibe como una forma de conocimiento, no solamente del mundo físico o externo, sino también del universo. Se supone que la poesía restablece la unidad original entre el hombre, el universo y la naturaleza. En sentido literal, Béguin cree que volvemos a la unión con el hombre primitivo, sus mitos y sus rituales. No obstante, distingue claramente el misticismo de la poesía. El misticismo tiende a la abolición del yo, a una unión con Dios, mientras que la poesía se ve atrapada en la paradoja de que puede expresar lo inefable sólo con palabras. El misticismo termina en silecio; la poesía realiza la obra de arte, que tiene, a la vez, valor estético y valor moral. El libro se diferencia también de otros escritos de Béguin en cuanto a la importancia que concede a la «presencia» en la poesía. *Présence* parece un término innecesario e incluso engañoso para la obra de arte, su unidad y su coherencia.

Los ensayos contenidos en *Poésie de la présence* abarcan toda la historia de la poesía francesa y en ella ve el comienzo de la auténtica poesía en Chrétien de Troyes, donde cada uno de los argumentos y personajes encierra, según su interpretación, un determinado simbolismo. También admira Béguin toda la tradición de la búsqueda del Santo Grial. Un tanto sorprendente es el que Béguin elimine a Wolfram von Eschenbach, al que considera representante de un pueblo todavía ligado a un «paganismo primitivo». *Parzival* seguramente no puede quedar reducido a esa categoría. En otro artículo, Béguin se adhiere a la idea de que el idealismo neoplatónico de Maurice Scève —el ideal que de algún modo flota por encima de la apariencia— es comparable al de Mallarmé. Béguin encuentra en Scève la misma adoración a la noche y la nada, la misma desesperación mística. El ensayo de Béguin sobre Pierre Corneille sorprende por la importancia que da a su optimismo y su lucidez. Elogia al mártir cristiano en *Polyeucte* (1643) por su heroísmo y su santidad. Es raro que, mientras destaca con mayor énfasis este drama de martirio, en otros aspectos Béguin exalte la comedia *Suréna* (1672) con el fin de combatir la idea de que Corneille había decaído en sus últimos años. Béguin compite con Corneille en cuanto a alabanzas a las imágenes de la noche que emplea Racine en *Fedra* (1677). Admira y defiende la famosa *flam-*

me noire, la paradójica imagen de «fuego negro» que para él es ejemplo de la reconciliación de los opuestos.

Todo un capítulo de *Poésie de la présence* está dedicado a la tradición del ocultismo en la poesía francesa, que obviamente procede del Renacimiento. Béguin expone que hubo una tendencia callada de irracional, y posiblemente supersticiosa, creencia en lo oculto a través de la poesía francesa que tiene como ejemplo el famoso sueño de Jean Paul tal y como lo utiliza Hugo, que le causó admiración pero lo interpretó mal. El sueño le llegó únicamente a través de la traducción truncada de Mme. de Staël, que habla de la cuenca vacía, negra y sin fondo del ojo de Dios, y no supo, o no entendió, que el mismo Jean Paul lo situaba en un contexto que negaba semejante ateísmo. Hugo, gracias a la figura de Jean Paul, a quien alude como difunto, llegó a ser un converso al ocultismo en sus días de Guernsey dedicado a la comunicación con los espíritus. Béguin admira en particular los últimos poemas de Hugo, *Dieu* y *La Fin de Satan*. Le parecen un retorno al auténtico concepto de poesía que cree abandonado por el siglo XVIII y por la retórica sentimental del romanticismo francés. Los románticos franceses no entendían ni conocían nada de los alemanes, pero pronto reasumieron el verdadero concepto de poesía sobre la base de sus propias tradiciones del arte popular, como, por ejemplo, en Nodier, a quien Béguin dedica un capítulo pleno de elogios a *La Fée eux miettes*. Baudelaire es el auténtico innovador de la poesía francesa. Béguin comenta «Mon Coeur mis à nu», rechazando la sugerencia de que Baudelaire llegara a ser un converso a la ortodoxia católica, cualquiera que pudiera haber sido su comportamiento en las fases finales de su fatal enfermedad.

El resto de los ensayos contenidos en *Poésie de la présence* ponen el énfasis en lo que Béguin considera verdadera poesía, como la de Verlaine, que retornó a la poesía sentimental y rechazó todo lo demás como *literatura*. Este empleo peyorativo del término logró gran influencia en Francia y todavía perdura entre algunos críticos como Roland Barthes. Los últimos ensayos continúan en la misma tendencia hasta llegar a Pierre Emmanuel e incluso se ocupa de Breton con considerable simpatía. El volumen termina de una forma un tanto extraña, con una cita tomada de Emmanuel, en la que éste espera la recuperación de un paraíso terrenal. Béguin, al parecer, conserva su fe en un buen Dios.

Muchos de los posteriores escritos de Béguin son un retorno a *L'Âme romantique et le rêve* y comentan detalladamente la obra, desarrollando determinados temas como el de la religión de Novalis o de E. T. A. Hoffmann. Algunos de los ensayos se reunieron mucho después de la muerte de Béguin en un volumen: *Création et destinée* (1973). El primer ensayo de esta colección es un divertido artículo sobre la lectura que comienza con una historia acerca de Albert Thibaudet: uno de sus alumnos (que no se atrevió a presentarse a sí mismo) vio a Thibaudet en el tren sacando libros de una gran maleta, arrancando de ellos unas pocas páginas y arrojándolos después detrás del *portière*. Béguin cuenta luego la historia de su descubrimiento de Jean Paul en una librería de Batignolles. El mismo Béguin recupera su fe en una vida futura, en la presencia de Dios en el universo y en la unión de romanticismo y cristianismo. Los alemanes conocían esta unión del inconsciente y lo consciente. Mientras admite que Goethe y Carus dieron origen a la idea de la unidad orgánica, Béguin rechaza la interpretación clasicista del romanticismo. Él sostiene una muy estricta concepción del romanticismo alemán y exagera en su observación de que, con la excepción de «uno o dos despreciables Schlegels, enfermos de teoría», los únicos románticos alemanes son Novalis, Brentano, Arnim y, posiblemente, Tieck. En este artículo, escrito en 1937, se muestra muy preocupado por el nuevo nacionalismo agresivo de Hitler que amenazaba con destruir la cultura europea. Béguin rechaza la consabida idea de que hay dos Alemanias, una materialista y agresiva; la otra, espiritual y filosófica. No se puede negar, dice, que Arnim era un antisemita cerrado y un francófobo furioso que odiaba a Napoleón y sus conquistas (*CD*, 73). Pero, también es cierto que Alemania está constituida por una masa informe de gentes encabezada por una clase reducida, de escasa cultura, generalmente sin conciencia social ni política, mientras que Francia es una nación unificada empapada de un solo espíritu.

Béguin llegó a admirar a E. T. A. Hoffmann como el mejor artista de todos los románticos alemanes. Uno de sus últimos trabajos fue una edición de las obras de Hoffmann para la que escribió una extensa introducción (*CD*, 99-124) que ofrece una muy detallada biografía del autor y estudia sus obras insistiendo constantemente en el tema de la relación del artista con la sociedad. A diferencia de otros románticos alemanes, Hoff-

mann, dice, trató siempre de acomodarse a la realidad, aunque nunca lo logró.

Béguin también escribió mucho sobre críticos contemporáneos, especialmente Marcel Raymond, su maestro, cuya interpretación de la historia de la poesía francesa le produce una gran admiración, aunque él da menos importancia al logro alcanzado por la poesía moderna. Para Raymond, la poesía es una especie de conocimiento, mientras que para Béguin es un camino a la fe. Los comentarios de Béguin sobre Charles du Bos lo sobreestiman de un modo exagerado, especialmente en cuanto a su libro, en inglés, *What is literature?* (1940), que a mí me parece una serie de sermones extremadamente simple. Con más razón admira Béguin algunos de los diarios de Du Bos, todos los cuales intentan analizar su decisión de abrazar la fe católica. Béguin comparte con Du Bos la fuerte repulsa a aceptar órdenes del padre superior de los jesuitas, estricto tomista, que intentaba conseguir que Du Bos renunciara a escribir sobre la espiritualidad en la literatura. Béguin defiende la libertad del hombre, aunque ve riesgos para la fe. Este padre prohibió a Du Bos publicar su traducción de los *Aforismos* de Coventry Patmore, a cuyo censor le parecía que violaba las ideas tomistas, mientras que Du Bos pensaba que sus escritos eran una búsqueda muy personal de un credo.

El artículo más interesante de *Création et destinée*, desde el punto de vista de la crítica literaria, es uno excelente sobre *Madame Bovary* (*CD*, 205-11), aparentemente una crítica de la edición de los borradores recién encontrados de la versión original más larga de la novela y que Flaubert había abreviado y reformado. Béguin discute las diferencias entre las dos versiones, dando gran preferencia a la primera como más libre y más atrevida, tanto en sus metáforas como en lo explícito de los asuntos sexuales. Dice que el aburrimiento de Emma, en la versión definitiva, se hace más banal y está privado de su naturaleza metafísica. Flaubert aparece como un escritor que sacrificó su inspiración original, lo que Béguin llama «el aplastante molino de su estilo posterior». Sucumbió bajo el ídolo de «el arte por el arte» y dañó irremediablemente su «poema del aburrimiento».

Otro autor que preocupó a Béguin es Balzac, acerca del cual publicó un primer libro titulado *Balzac visionnaire* (1946). El libro expone la idea de que Balzac no es un realista y hay que considerarlo como un

visionario, término que Baudelaire aplicó a Balzac sin más explicación. Béguin, sin embargo, trata de dar más fuerza a esta idea: Balzac creó otro mundo, un mundo absoluto de realidad espiritual, que de ningún modo tiene nada que ver con lo que se podría llamar realismo. Béguin estudia las fuentes ocultas de la filosofía de Balzac y resalta la importancia, entre sus obras, de los llamados escritos filosóficos, *Louis Lambert* y *Séraphita*, que introducen el mundo sobrenatural. Béguin nunca menciona por su nombre el libro que se le adelantó en la formulación de toda su tesis, *Balzac* (1923), de Ernst Robert Curtius, excepto en la dedicatoria a un «príncipe balzaciano», Marcel Buteron, en la que se incluye a Curtius en una lista junto con otros escritores franceses que se ocuparon de Balzac (Alain, Ramón Fernández, Fernand Baldensperger). En el texto propio del libro no hay mención a Curtius, a menos que se consideren los ataques cuidadosamente limitados que hace Béguin a la crítica realista como referidos siempre a la crítica francesa, mostrando así una especie de mala conciencia en relación con el desconocimiento de su predecesor en la tesis sobre Balzac. El punto de vista general parece enormemente exagerado. Es difícil creer que Balzac, tantos años pegado a su mesa, pudiese llegar a pensar en sus personajes simplemente como creaciones de su mente, existiendo en una nueva realidad. Conozco, naturalmente, la anécdota que se refiere a Balzac diciendo: «Descendamos a algo real. Quiero hablar del Dr. Bianchon (el médico de la novela *La Peau de Chagrin*)». Los personajes de ficción le parecen más reales que cualquier amigo. Pero seguramente los relatos se aprovechan de una formidable inmersión en la auténtica realidad, si bien pudiera ser en gran parte recuerdo.

El libro sobre Balzac fue reeditado en 1965, algunos años después de la muerte de Béguin, con el título *Balzac lu et relu*. La nueva versión es una reimpresión íntegra de la primera edición con la adición de introducciones que Béguin había escrito muy poco antes de su fallecimiento para una edición de las obras completas de Balzac. Estas introducciones son, en algunos casos, de considerable interés, ya que desarrollan muchas de las ideas que se apuntan en *Balzac visionnaire*, pero la selección que hizo la editora del volumen es, evidentemente, bastante arbitraria. Todos los artículos muestran la preocupación de Béguin por el camino a la fe, por la lucha de Balzac entre la religión ortodoxa y algún credo de mayor libertad. Béguin sabe muy bien que hay que distinguir entre la conversión

de Balzac después de su matrimonio y la de su lecho de muerte, donde aceptó los últimos rituales de la Iglesia y las ideas manifestadas en sus relatos. Béguin, a pesar de su interés en asuntos de fe, siguió siendo un crítico literario de gran perspicacia que podía distinguir entre el autor y su obra y aun ver la unidad de estos dos aspectos del comportamiento de un hombre.

En sus últimos años, Béguin escribió con prodigalidad sobre las figuras del renacimiento católico, escritores como Georges Bernanos, Julien Green, St. John Perse, Charles-Ferdinand Ramuz, Charles Péguy y Paul Claudel; sobre los surrealistas y sobre poetas más recientes, como Pierre Reverdy y Pierre Emmanuel. Pero, ciertamente, la mayor preocupación de Béguin fue siempre la religión; la poesía era solamente un medio para llegar a ella. Sin embargo, Béguin fue un buen crítico que tenía un gusto excelente y sabía cómo defender sus preferencias. Fue uno de los pocos críticos franceses del siglo XX que supieron captar los valores estéticos, si bien, al final de la vida, dejó que los eclipsara su interés por la religión.

GEORGES POULET (1902-)

En 1956, la *Yale Review* me envió un conjunto de libros sobre crítica para que los analizara, entre ellos la traducción inglesa de los *Études sur le temps humain*, de Georges Poulet. Hice una crítica favorable del libro, elogiando la sutilidad de su método y la erudición que demostraba, exponiendo, de algún modo, el fondo filosófico de la fenomenología y el existencialismo. Sin embargo, mi crítica terminaba así:

> La pretensión (no explícita en el cuerpo de la obra) de que el método cambiará el curso de la crítica literaria es, obviamente, equivocada. Ningún juicio de valoración literario se puede hacer con esos criterios, aunque Poulet los ofrece de vez en cuando de manera implícita. Una obra de arte no es ni mejor ni peor por mostrar una captación más profunda o más superficial del problema del tiempo. A lo sumo, una sutilidad sobre este punto indicará o se asemejará a una complejidad artística. Pero está claro que ninguna obra de arte coherente necesita ser analizada por este método que se aplica con el mismo buen resultado a un tratado filosófico o a aforismos aislados (como los de Pascal) que a una larga novela (como la de

Proust). Poulet no es un crítico *literario* (al menos en este libro), sino un filósofo, un historiador de las ideas y los sentimientos que obtiene mejores resultados con pensadores que han tratado expresamente de su problema o con escritores, tales como Proust, quien lo ha sentido profundamente y sobre lo que ha reflexionado extensamente. Cuando Poulet estudia a autores como Molière o Marivaux, tiende a imponer su norma filosófica y a violar la integridad de sus textos. A veces hace un gran esfuerzo por obtener de triviales reflexiones un significado que convenga a sus propósitos, viendo una «eternidad negativa» en tipos cómicos o una duración «anterior» o «posterior» en el simple hecho de que la *Iphigénie* de Racine, en su trama, es anterior a la guerra de Troya mientras que *Andromaque* es posterior a ella. Poulet tampoco elude completamente los peligros de una historia excesivamente intelectual. Como está seguro de contraponer con agudeza autores y períodos, está en condiciones de conceder la mínima importancia, o ignorar, los elementos que son comunes y la máxima a las diferencias. Muchos pasajes que él critica repiten experiencias comunes a toda la humanidad en todos los tiempos y lugares. La idea de que la juventud mira hacia adelante mientras que la ancianidad mira hacia atrás, el decir que de aquí a cien años no habrá nada que importe, podría ofrecer como ejemplos proverbios de, digamos, los campesinos de la Europa oriental. No necesitamos a Rousseau ni a Benjamin Constant para que nos diga eso. En ocasiones, el intelecto de Poulet oscurece su sentido común: su capacidad de análisis pasa a ser habilidad para sacar algo de nada o casi nada: virtuosismo, el tiempo por el tiempo. Pero en su mejor momento, Poulet ha utilizado el concepto de tiempo y el sentido del tiempo como una luz central que ilumina los descansos de las mentes de muchos escritores y pensadores y algunos de los más oscuros procesos de la historia intelectual.

Poulet me escribió entonces un larga carta, fechada el 6 de octubre de 1956, en la que no sólo defendía su método sino que lo exponía con mayor claridad que en el propio libro. El detalle más chocante de su carta es su referencia a su ensayo sobre Molière. Admite que tiene fallos, no porque no haya un período de Molière, sino porque él no ha conseguido captarlo. Él supone que todo hombre tiene una particular relación individual con el espacio y el tiempo y que es misión de la crítica literaria el descubrirla. En una correspondencia posterior con Poulet traté de argüir que eso no es más que una hipótesis inverosímil. Podemos descubrir y

captar la concepción de tiempo y espacio en escritores como Rousseau y Proust, que se ocuparon de él, pero comedias como las de Molière no tienen nada que decir sobre estas cosas, excepto en la expresión de lugares comunes como «el tiempo vuela» o proverbios que no requieren el testimonio de un gran escritor. A mí me pareció incomprensible que Poulet creyera necesario especular sobre la especial relación que con el espacio y el tiempo pudiera tener un hombre que llevaba muerto más de trescientos años y que no dejó constancia de ninguna relación de este tipo. La comedia se ha mantenido como género casi estable desde Terencio, y la cita que hace Poulet en el ensayo sobre Molière respecto a la diferencia entre tragedia y comedia podría proceder de cualquier escritor en la línea de la comedia renacentista o *commedia dell'arte*. Este ensayo, por tanto, es una muestra del peligro de toda la empresa. No hace referencia a obras de arte en particular y tampoco busca el valor estético, sino el supuesto *cogito* misterioso, término que Poulet toma de Descartes pero que, en realidad, emplea con gran diferencia para significar simplemente la psique del autor. Poulet rechazaría indignado la idea de que está haciendo un estudio psicológico en sentido científico, pero es difícil ver cómo una revisión de los conceptos de espacio y tiempo pueden eludir la investigación en la psicología del autor y en el pensamiento de su época. Tengo que admitir que admiré la habilidad de Poulet en la descripción de muchos autores importantes y en la relación de sus concepciones de espacio y tiempo con los grandes cambios históricos.

Tenía que llegar a la conclusión de que la obra de Poulet no es crítica literaria, aunque la mayoría de sus manifestaciones están inspiradas en la literatura. No permite juicio alguno y no considera ninguna obra de arte en concreto como un todo. El método es el de la *Geistesgeschichte*, historia intelectual, donde intelectual no significa razón, sino mentalidad general del hombre, incluyendo sus sensaciones y sentimientos.

Me parece justo, antes de criticar las principales teorías de Poulet, describir su verdadera labor como crítico. No voy a tratar de resumir la elaborada introducción de Poulet a los *Études sur le temps humain*, ya que encuentro que sus saltos desde consideraciones filosóficas e históricas a generalizaciones sobre experiencia pueden llevar a confusión e incluso a ofuscación (posiblemente de modo deliberado).

El libro comienza con un ensayo sobre Montaigne, a quien describe como persona que vive el presente, que lo vive momento a momento. Poulet cita un pasaje de los *Ensayos* (Ed. Alcan, 1:175): «Entiendo que tenemos conocimiento sólo del presente, ninguno, en absoluto, del pasado y no más de lo que está por venir». Esta convincente consideración ignora, sin embargo, la conversión de Montaigne en su lecho de muerte, cuando declaró que tenía esperanza en la inmortalidad.

El capítulo siguiente está dedicado al sueño de Descartes en 1619. Dice que «el tiempo no existe en la conciencia de Descartes. Y al excluir de sus ideas la consciencia del tiempo, él se encuentra, de repente, en presencia del tiempo en esa parte de nosotros mismos en la que el tiempo no puede evitar estar presente: la parte afectiva» (*SHT*, 57). Poulet arguye que el sueño es auténtico y no una alegoría. Es un sueño de liberación, de reconciliación, que Poulet compara a la atmósfera de Shakespeare en *La Tempestad*. Poulet resume las conclusiones filosóficas de Descartes (72) de un modo que no tiene nada que ver con los problemas de espacio y tiempo, a menos que consideremos el mecanismo determinista de la naturaleza, que es perpetuo movimiento, relacionado con el problema que plantea el libro. De otro modo, Poulet estaría tratando cuestiones teológicas y metafísicas sin tener en cuenta el espacio y el tiempo. Todo el libro deriva constantemente a análisis generales de los autores de los que se ocupa.

En el capítulo siguiente, Poulet arguye que Pascal consideraba el tiempo como algo que no conocemos por la razón sino a través del corazón*. Poulet ve la verdad del sentimiento como un concepto profundamente bergsoniano —el tiempo es duración afectiva— pero el sentimiento intuitivo conduce también, según Pascal, a la desesperación. Nunca vivimos, sino que esperamos vivir. Pascal tiene momentos en los que cree en la gracia de Dios, pero vista solamente como una posibilidad en el famoso argumento de la apuesta.

El capítulo sobre Molière es muy decepcionante. Poulet cita a Molière solamente una vez, y es cita de un prefacio, y sus reflexiones sobre la diferencia entre tragedia y comedia están ya tan tradicionalmente estable-

* Dicho de otra forma, es la misma frase conocida «el corazón tiene razones que la razón no conoce» (*N. del T.*).

cidas que podrían aplicarse a cualquier comedia, desde Terencio hasta George Bernard Shaw.

El capítulo siguiente, sobre Corneille, me parece difícilmente relacionado con las cuestiones del tiempo humano. Poulet resalta, con razón, el interés de Corneille por la voluntad, que él identificaba con el hecho de ser humano. La continuidad del yo radica enteramente en una elección de la voluntad, que Poulet cree implica una existencia no temporal. El argumento de que la voluntad implica una existencia no temporal parece recordar a Schopenhauer y no es convincente, a menos que uno acepte su metafísica general.

En el capítulo «Notas sobre el tiempo racineano», Poulet dice que en Racine el pasado continúa en el presente. La tragedia, en Racine, se diferencia de todas las demás tragedias en el énfasis puesto en la fatalidad y la irreversibilidad. En Racine hay tres duraciones paralelas, «como en los pensadores medievales: el tiempo discontinuo de las auténticas pasiones; el tiempo continuo del cumplimiento de la divina voluntad y, finalmente, esa voluntad misma en su pura intemporalidad» (*SHT*, 126). Poulet, que generalmente es sensato y racional, pasa a ser, en mi opinión, vulgar y hasta tonto cuando alborota tanto por el hecho de que *Andromaque* fue escrita antes que *Iphigénie*, mientras el curso de los acontecimientos que cuentan Homero y Eurípides ocurren en orden opuesto. Decir que Racine se convierte en un esclavo de la «duración anterior o posterior», como hace Poulet, es una pretenciosa formulación de lugares comunes.

El capítulo sobre Fontenelle manifiesta que su concepción del tiempo se anticipó al pensamiento de Bergson y de Valéry (*SHT*, 147).

En el capítulo sobre el abate Prévost, empieza Poulet con una generalización que a mí me parece vaga y totalmente aplicable a muchos otros autores y obras como la épica griega o la novela picaresca española. Poulet dice que hay un ritmo de pura continuidad, una sencilla serie de aventura tras aventura, pero que, en Prévost, estas aventuras están vinculadas por una unidad de sentimiento.

El capítulo más elaborado está dedicado a Rousseau. Poulet expone su filosofía de la Historia, que describe al hombre primitivo y a la juventud de hoy como seres completamente pasivos que viven para la pura sensación y el sentimiento de la existencia real, lo que constituye la felicidad. En un estadio más avanzado, el hombre se obsesiona con sus de-

seos y ambiciones. Como Poulet explica, en *Rêveries* llega finalmente el propio Rousseau a tener momentos de gracia cuando se identifica con la naturaleza; el tiempo no significa nada para él y el presente dura siempre. Poulet discute la idea de Rousseau de que el sentimiento no puede confundirse nunca y describe el papel de la memoria afectiva. Al comentar el episodio del mirto en las *Confesiones*, reaparece la sensación en su mente, en su memoria. Revive el pasado como si fuera la primera vez. Este capítulo me parece el más logrado, aunque mucho de lo que dice se podría exponer sin una particular atención al espacio y al tiempo.

En el capítulo sobre Diderot, Poulet acentúa su incoherencia, pero, de nuevo, ve en él la anticipación al pensamiento bergsoniano por la distinción que hace entre intuición e intelecto y también por su afirmación de la vida total de la mente. Diderot, dice, argüía que la emoción paraliza la creación. Poulet apenas alude a la *Paradoxe sur le comédien*, que expone con claridad, en términos convincentes, el divorcio entre actor y personaje. Probablemente, Poulet reconocía que este argumento socavaría su teoría de la crítica como identificación completa.

En su capítulo sobre Benjamin Constant hace Poulet la sorprendente declaración de que en *Adolphe*, por primera vez en la novela, el pasado es un verdadero pasado (*SHT*, 214). A la vez que Poulet afirma que sin libertad no es posible ningún tiempo humano, observa que Constant resalta siempre la obediencia al tiempo y la resignación.

Poulet hace que Vigny parezca un existencialista. Existencia es, antes que nada, consciencia; y la consciencia, en primer lugar, se mide en la triple experiencia interna del pasado, el presente y el futuro, lo que constituye la duración. Vigny ve la paradoja del lenguaje; la vida del sentimiento pertenece al corazón, es actual, mientras que la vida de la mente es temporal. En tanto en cuanto se puede confiar en una apuntación de su *Journal*, Vigny cree que el silencio es la verdadera poesía, conclusión a la que llegaron también varios críticos recientemente.

Poulet resalta la importancia de la secuencia de recuerdos en *Madame Bovary* y la alucinante claridad de imágenes con la que Flaubert acelera la emoción. Poulet emplea toda una página en comparar a Flaubert con Balzac. Mientras Flaubert está interesado en una serie ascendente de causas, «Balzac empieza con una creación *a priori*; propone desde el principio la existencia de una fuerza de ley de la que sólo queda por expresar a

continuación, en términos cada vez más concretos, la curva descendente hacia la vida real. Balzac, novelista de lo determinante; Flaubert, novelista de lo determinado» (*SHT*, 260).

El capítulo siguiente, sobre Baudelaire, es una buena caracterización del poeta con algún énfasis en su sensación de soportar «la horrible carga del tiempo». Concibe el mundo como carente de toda coherencia, sin relaciones fijas, un mundo esencialmente transitorio, un mundo de contingencias. Poulet ignora deliberadamente muchos aspectos de Baudelaire.

En el capítulo sobre Valéry vuelve sobre Bergson. Según Poulet, Valéry sacó una conclusión pesimista del bergsonismo: el hombre está abandonado al presente transitorio y al singular fluir de la duración; una doble nada. Duración, en Valéry, es «algo penoso, cercado, un círculo cerrado» (*SHT*, 289).

El último y más largo capítulo de *Études sur le temps humain* está dedicado a Proust, con quien Poulet se identifica. Describe el conjunto de su novela como la de una existencia en busca de su esencia. De forma extraña, Poulet rebaja al mínimo el efecto de la memoria que se hace patente en el famoso momento en que Marcel está saboreando la *madeleine*. Lo que se ha perdido y lo que se ha encontrado en Proust no es el tiempo perdido, sino una fracción de tiempo a la que se adhiere una fracción de espacio. Si el pasado otorga al presente su auténtica existencia, la búsqueda de las esencias de las cosas es, naturalmente, una búsqueda de la inexistencia del tiempo. Poulet, creo que de modo convincente, arguye que «nada es más falso que comparar la duración proustiana con la duración bergsoniana. La segunda está llena, la primera está vacía; la segunda es una continuidad, la primera una discontinuidad» (*SHT*, 316). El resultado de este debate parece argüir, con toda certeza, contra cualquier influjo bergsoniano sin importar lo verosímil que pueda parecer a primera vista. Poulet termina diciendo que la obra de Proust es una visión retrospectiva de todo el pensamiento francés sobre el tiempo.

Poulet continuó sus estudios del tiempo humano en un segundo volumen con título diferente, *La Distance intérieur*, publicado en 1952. No voy a intentar discutir este volumen, que, en sustancia, aplica el mismo método empleado en *Études sur le temps humain* a otros textos, pero quiero destacar el ensayo sobre Marivaux porque provocó una interesante polémica con Leo Spitzer. Poulet reúne, a mi modo de ver de una manera

sumamente convincente, un gran número de pasajes de comedias de Marivaux junto con una oportuna cita de su novela *La Vie de Marianne*. Al definir a los héroes marivauxianos como seres que, viviendo momentos singulares, se ven sorprendidos por nuevos acontecimientos, Poulet llega a la siguiente conclusión: «En contraste con el *cogito* cartesiano, el *cogito* marivauxiano es puramente negativo. Yo no sé lo que pienso, ni incluso sé si pienso... El personaje marivauxiano es incomprensible para él mismo... Ha perdido el hilo de su verdadera existencia» (*ID*, 6-12). No tiene pasado en que apoyarse, «sin identidad, sin memoria, sin origen, sin temporalidad, caído del cielo, el marivauxiano aterriza sobre un mundo indescriptible... No le sugiere nada, no le recuerda nada, no significa nada... El juego del amor y el azar solamente pueden dar lugar al caos» (12). Para Marivaux, «el instante lo es todo, porque está únicamente dentro de sí, no en el tiempo en que algo sucede» (16). El ser marivauxiano, como el proustiano, «se pierde constantemente a lo largo del camino» (25). El tiempo de Marivaux, a la manera de Bergson, está hecho de un «continuo fluir» (26).

Lleno de fantasía, dice Poulet que Marivaux es «ambas cosas... el punto y la línea; un punto que se extiende, que se prolonga y se transforma en una línea; un instante que crece y se alarga y que se transforma en tiempo» (*ID*, 27). Luego habla del lenguaje de Marivaux calificándolo de espontáneo y arriesgado: «Digo lo que se me ocurre». Poulet percibe que esto es esencialmente una anticipación de Mallarmé: «Los dos... pretenden remedar todas las variedades del ser. El juego del tiempo y del azar se convierte en un maravilloso 'juego de palabras'» (28).

Este ensayo parece acertado en su análisis de Marivaux, cuyas comedias no he leído. Me sorprendió el extenso comentario de Leo Spitzer reproducido en *Romanische Literaturstudien* (1956). Centrado en la única novela de Marivaux, *La Vie de Marianne*, Spitzer trata de refutar como totalmente equivocada la interpretación de Poulet. Poulet y Spitzer eran entonces compañeros en la Johns Hopkins University, y Spitzer tiene que haberse sentido ofendido personalmente ya que de un modo un tanto sarcástico se refiere a la alusión que hace Poulet a su «falta de cultura y afiliación filosóficas». Spitzer expone muy detalladamente que la heroína de *La Vie de Marianne* es una heroína extremadamente bien organizada, estable, continuamente moral, que a fuerza de carácter vence todos los

obstáculos. No hay absolutamente nada en ningún momento de la vida del héroe marivauxiano tal y como lo concibe Poulet. Marianne es un genio del corazón que sale triunfante en todas las vicisitudes de la vida. La novela tiene un trazado continuo. Es, empleando la expresión que Stendhal hizo famosa, «un espejo a lo largo del camino» que refleja los charcos que hay en él, mientras que Poulet, se equivoca al argüir que el espejo está vacío. El intento de Poulet de hacer de Marivaux un escéptico, un predecesor de Proust o incluso de Kafka, es una completa equivocación.

La novela de Marivaux se nutre de un profundo sentimiento que Spitzer piensa que es propio de la confianza rococó en la naturaleza humana, en la firmeza de un carácter ideal. Su heroína es un modelo de vida, muy lejos del nihilismo que Poulet encuentra en todas partes. Spitzer hace ver también que Poulet ha tomado muchas de las citas, incluso de las comedias, fuera de su contexto, con lo que les da muchas veces un sentido contrario al que tendrían leídas dentro de él. Spitzer da preferencia a la filología al leer todos los textos antes de hacer cualquier deducción o especulación filosófica. Spitzer me parece sustancialmente razonable, pero no afronta el problema principal. Poulet no está interesado en la novela o cualquier otra obra de arte determinada, sino que se preocupa únicamente del hipotético *cogito* del escritor. *La Vie de Marianne*, como novela de heroína, como figura, no significa nada para él. Él cree haber descubierto una relación especial de Marivaux con el tiempo y el espacio.

El último libro en el que Poulet enfoca el problema del espacio es *L'Espace proustien* (1963). Empieza con la extraña tesis de un contraste entre Bergson y Proust: «Bergson denuncia y rechaza la metamorfosis del tiempo a espacio. Proust no solamente se acomoda a ella sino que se instala en ella, la lleva hasta lo extremo y finalmente hace de ella uno de los principios de su arte» (*PS*, 4). Poulet arguye que Proust está buscando no solamente el tiempo perdido sino también el espacio perdido. Con abundantes citas muestra cómo los personajes de Proust están adheridos a partes del paisaje. Pero estos fragmentos de espacio siempre son vistos por Proust aislados del mundo real. Poulet cita varios ejemplos en los que se utiliza una fracción de espacio —a mi modo de ver, de manera totalmente arbitraria— para crear un nuevo mundo en el que las personas y los lugares están íntimamente unidos y a los lugares se les puede llamar

personas. Poulet explica así, e incluso defiende, el esnobismo de Proust, no como un sentimiento de admiración por los hombres y las mujeres de la nobleza, sino como apego a nombres y lugares dignos de algún recuerdo. A Proust todo le parece individual, lo mismo cuando define y describe como individuos ciudades como Venecia y Florencia, que cuando ve desde distintos ángulos a personajes como Albertina. Poulet muestra luego cómo estos personajes están representados como discontinuos. Proust habla de un progreso interrumpido por intervalos vacíos. La palabra distancia ha de ser tomada como sinónimo de espacio, y muchas escenas y personajes de Proust dejan ver claramente las espantosas distancias internas de las personas, las «intermitencias del corazón». Esta distancia interna conduce a la conclusión de que los seres humanos están siempre fuera del alcance unos de otros y que la distancia entre ellos es absoluta. Cada uno de nosotros es como un eterno extranjero en eterna ausencia. Proust dice que todo lo que vive está encerrado en sí mismo; pero esta rigurosa conclusión divide la existencia en dos. Poulet afirma que el camino verdadero del mundo es doble. La distinción que Proust mantiene siempre entre el camino de Guermantes y el camino de Méséglise, puede, según Poulet, llegar a borrarse realmente.

En el capítulo siguiente, Poulet dice que sea cual sea la continuidad que aparezca, es idéntica a la discontinuidad: es «la corriente infinita de la mente», frase que aparece en el ensayo de Ernst Robert Curtius sobre Proust (*PS*, 61). Anteriormente se nos ha dicho que mientras Proust quería recuperar tiempo también trataba de recuperar espacio, pero Poulet ve que, en realidad, esto no sucedía del todo. Hay un paralelismo entre la dialéctica del tiempo y la del espacio pero no un encuentro real de las dos. Poulet modifica algunas de estas observaciones señalando la gran importancia de viajar. En Proust, la metamorfosis del espacio se realiza mediante el viaje. Poulet recurre a las viejas ideas de la coincidencia de los opuestos y admite que en Proust cada cosa tiene relación con una infinidad de otras cosas. Cada ser, como cada lugar, ofrece un número infinito de situaciones. Poulet utiliza esto al comentar sobre la famosa escena de Marcel tratando de besar a Albertina. Albertina, multiplicada por diez, es ya «Albertina desaparecida». La verdadera imagen se ha perdido en medio de una multitud de máscaras. De nuevo elabora Poulet el contraste con Bergson: la experiencia, para Proust, no es en absoluto el entierro del

pasado bajo el presente sino, muy al contrario, la resurrección del pasado a pesar del presente. La yuxtaposición de cosas y lugares tiene el efecto de congelar la posición, ya que yuxtaposición es lo contrario de moción. Poulet señala la primera descripción que hace Proust de Venecia y otros ejemplos más de dos acontecimientos y cosas claramente simultáneas, declarando que sería difícil encontrar un equivalente de esta yuxtaposición en algún otro novelista moderno.

Toda la obra de Proust está constituida por una serie de temas entresacados del entramado de la realidad. El tiempo deja paso al espacio pero las cosas y los personajes quedan en episodios discontinuos como los cuadros en una galería. El mundo de Proust está hecho, y así sigue, de episodios distintos. El tiempo ha tomado forma de espacio y por eso el tiempo proustiano es directamente opuesto al tiempo bergsoniano. El tiempo proustiano está espaciado y yuxtapuesto. Una pluralidad de episodios abre camino a su propio espacio y lo construye, espacio que es el de una obra de arte.

Este último y pequeño libro me parece un ejemplo particularmente logrado del método de Poulet, ya que el autor discute una obra que trata especialmente del tiempo y el espacio y especula sobre ellos. La obra de Proust se presta al análisis al que Poulet la somete. A veces, sus analogías y metáforas me parecen poco verosímiles, especialmente cuando se salen del campo de la literatura y recurren a análogos pictóricos. No me ha convencido su pulido intento de comparar la novela con una peana y un relicario. En conjunto, como con frecuencia ocurre con Poulet, su ingenio y su auténtico saber lo lleva a un reino de fantasía. Aunque Poulet no consigue plenamente la caracterización de una obra elaborada y extensa, un lector de su libro difícilmente se haría idea de la pintura social balzaciana que recubre un espacio tan grande. Solamente una vez, creo, menciona el nombre de Swann. Todo el libro de Proust queda reducido a una serie de recuerdos y meditaciones extraídas del cuerpo de la obra, que, después de todo, es mucho más concreta y realista de lo que se infiere del informe de Poulet.

Después de sus estudios del tiempo y el espacio humanos, Poulet pasó a un nuevo tema. *Les Métamorphoses du cercle* (1961) es nuevamente un ingenioso modo de tratar a autores de toda la historia de la literatura francesa (y de otras). Pero a diferencia de sus anteriores intentos

de utilizar el tiempo y el espacio, el esfuerzo de Poulet por servirse de la idea del círculo y su circunferencia me parece alejado de la literatura, si bien la literatura es utilizada como texto en la mayoría de los ejemplos. Poulet despliega unos grandes conocimientos a la hora de recolectar círculos y circunferencias tomados de toda la literatura, pero me parece que sólo consigue una especie de tematología. En realidad, lo que está en un primer plano de la mente de Poulet es una historia de las ideas, una historia de actitudes para las que empleamos el círculo junto con una idea de totalidad. Esto es muchas veces sorprendentemente ingenioso. No trataré yo de describir el libro con detalle sino solamente de ilustrar unos pocos puntos para indicar cuál es su método.

En el capítulo sobre el romanticismo, por ejemplo, se nos dice que «por primera vez aparece claramente la consciencia de la no-identidad que diferencia al Yo centro del Yo circunferencial» (*MC*, 92). Esta afirmación parece difícilmente verificable. Incluso mucho antes de la Antigüedad, la gente tiene que haberse dado cuenta de la diferencia entre ella misma y el mundo que la rodea. Poulet da mucha importancia al descubrimiento del sentido histórico realizado por los alemanes Herder y Fichte. El hombre es inteligible solamente si uno lo ve en el desarrollo gradual de su historia, tesis bien conocida para la que, sin embargo, las metáforas de Poulet me parecen sumamente irrelevantes. Él dice que «la historia de la Humanidad no es lineal. Es la historia de un punto que llega a ser esfera» (98). Se supone que todas las filosofías venían a ser, con los románticos alemanes, un estudio de las similitudes entre centro y círculo y, más aún, un estudio de las dependencias mutuas entre los dos. Poulet incluye entonces una cita de las últimas lecciones de Friedrich Schlegel (vid. 369, n. 19). Goethe es el héroe de este capítulo, que adopta, por rutina, la división en períodos que hacen los franceses, situando a Goethe en el romanticismo e ignorando su clasicismo. En Goethe, cabe suponer, la oposición de sujeto y objeto está superada, el centro «imagina» el círculo, expresión que, dicha en términos más empíricos, no significa más que que Goethe nunca deja de verse a sí mismo y se estudia como un objeto central.

Hay muchos otros capítulos que de algún modo encajaban en este esquema. Por ejemplo, un largo artículo sobre Edgar Allan Poe describe simplemente su mundo de sueños y utiliza el *Coloquio entre Monos y*

Una para documentar la creencia de Poulet en que «el alma intemporal se queda quieta en el umbral del templo de la eternidad» (*MC*, 190). Poulet toma en serio las fantasías ocultas de Poe.

Un capítulo sobre Henry James lo mete a la fuerza en el mismo marco. Poulet reúne citas para hacernos ver que, en James, la pérdida del Yo es debida, de hecho, a la abundancia de recuerdos. Las novelas de James están con frecuencia despojadas del pasado y sus personajes tienen poca duración, expresión obviamente bergsoniana. James sitúa a sus personajes en el presente y ellos se trasladan de Europa a América o de América a Europa para experimentar algún cambio. Poulet hace hincapié en la explotación que James consigue de las infinitas posibilidades que se ofrecen a la novela cambiando de manera sucesiva sus puntos de vista. *The Awkward Age* le parece la más característica de las novelas de James, «consistente en una pluralidad de consciencias todas ellas dirigidas al mismo objeto», pero también, dice Poulet, se podría comparar este espacio con el de un auditorio.

En un apéndice especial, Poulet se ocupa brevemente de tres poetas no franceses: Rainer Maria Rilke, T. S. Eliot y Jorge Guillén. El breve ensayo sobre Rilke parece más bien trivial. En él contrasta el supuesto interés primero del poeta por las superficies planas, tales como las estepas rusas y Worpswede*, con el del Rilke posterior absorbido por las «cosas» que tienen su vida propia, tal y como él lo aprendió del escultor Rodin. El ensayo sobre Eliot acierta al contrastarlo con Proust. Todas las reflexiones de Eliot dependen de la memoria voluntaria, un paciente esfuerzo por recobrar el pasado reunido de nuevo y adaptarlo a las nuevas condiciones. Restablece el pasado empleando todas sus fuerzas mentales y físicas. El pasado que más desea recuperar Eliot se ve como un todo indivisible. El tiempo no cura nada y hay que aceptarlo con todas sus consecuencias. El nuevo tiempo es trágico, discontinuo; todo huye o parece huir. Eliot valora un tiempo que él llama «cristiano», un tiempo de sacrificio. Sacrificamos nuestro tiempo, nuestras pasiones, nuestros placeres para poder aceptar el orden del pasado y finalmente las obligaciones que exige el futuro: una total sumisión a la autoridad central del

* Localidad alemana, al norte de Bremen, donde Rilke pasó una temporada conviviendo con unos pintores. (*N. del T.*).

ser, «un punto fijo alrededor del cual gira el mundo». De esta manera conseguimos tener paz cuando nuestro pensamiento abandona el ciclo de las pasiones con el fin de obedecer la ley suprema.

Poulet, durante la década de los ochenta sacó a la luz una historia, en tres tomos, titulada *La pensée indéterminée* (1985-1990). En ella intenta resumir la obra de toda su vida abarcando la historia de la literatura francesa. El libro da por sentado que es importante escribir una historia de lo que Poulet llama «pensamiento indeterminado», que en la práctica significa *rêverie* (ensueño) y pensamiento religioso, que no es radicalmente teológico; principalmente, pensamiento acerca del propio pensamiento, pensamiento que es «consciente de sí mismo en su desnudez interior», pensamiento que está «singularmente libre de los detalles precisos de una vida determinada» (*PI*, 1:5-6). Poulet realiza un examen superficial de la literatura francesa y de una selección de escritores alemanes e ingleses. Su habilidad para describir los «ensueños indistintos» contenidos en las obras de los principales autores franceses desde sus orígenes hasta Pierre Emmanuel es sorprendente y convincente. Daré al menos un ejemplo ilustrativo de su método, que selecciona pasajes y también obras aisladas que responden a la descripción de «pensamiento indistinto».

Cuando trata de D. H. Lawrence, por ejemplo, Poulet comienza con una cita tomada de una carta del 1 de febrero de 1916, en la que Lawrence describe el paisaje y las rocas de Cornualles, que, dice él, dan la impresión de «la obscuridad original anterior a la Creación». Poulet pasa luego a asociar este pasaje con una de las últimas novelas de Lawrence, *La serpiente emplumada* (1926), que incluye una descripción notablemente similar a la sensación que tuvo mientras contemplaba el paisaje: «... permanecía allí, inconsciente de todo, sin oír, sin sentir, sin darse cuenta de nada, como un alga ciega en la profundidad del mar. Sin Tiempo y sin Mundo, en las profundidades en las que no hay tiempo ni mundo». Poulet considera estas citas como base del modo en que Lawrence entendía el mundo e incluso la civilización humana. Lawrence vivía en contacto con el mundo sin forma, anterior a la Creación; lo que él llama habitualmente «obscuridad» (*PI*, 3:209-13).

Poulet emplea un método similar al describir a Virginia Woolf. Se concentra en la última novela, *Las olas* (1931), en la que la heroína, Rhoda, pierde claridad, se convierte en «pura ausencia», se disuelve casi por

completo en la sombra. Un simple liberarse de sí mismo se consigue sin queja y sin ruido. La novelista aparece como una sombra detrás de su heroína (*PI*, 3:214-17). Análogamente, aunque Poulet cataloga a Hugo von Hofmannstahl situándolo en lo que se conoce como simbolismo, piensa que esta clasificación induce a graves errores. Hofmannstahl reunía fragmentos de poesía contemporánea que presentaba como una composición en una multiplicidad de formas sin ninguna continuidad. Hay huecos. Lo que podríamos pensar que es un elogio, llamar a la poesía «eterna», es en realidad todo los contrario si la eternidad se identifica con la nada (3:232-34).

Podría seguir entresacando estas semblanzas de autores, a veces muy acertadas, pero sería mucho más útil centrarse en los comentarios, un tanto raros, de Poulet sobre la crítica y los críticos. Me sorprendió saber que Henri Frédéric Amiel (1821-1881) fue en opinión de Poulet el crítico que más profundizó en la historia de la literatura (*PI*, 2:123-35). Amiel no está incluido en esta *Historia*, ya que lo considero entre los autores de diarios, que sí pueden expresar opiniones sobre literatura pero no desde el punto de vista de la crítica. Poulet deja a un lado a Sainte-Beuve como crítico y sólo presta atención a la novela de su juventud, *Volupté* (2:83-86). Poulet trata con desdén a Hippolyte Taine, colocándole la etiqueta de spinozista y reprochándole su búsqueda de una «jerarquía de necesidades» (2:164-65).

El único crítico a quien Poulet somete a análisis con algún detalle es a su viejo amigo y compañero Marcel Raymond (*PI*, 3:148). A Raymond lo describe relacionándolo con Bergson, Max Scheler y Maurice Merleau-Ponty y lo presenta como escritor que trata de identificarse totalmente con el autor al que estudia e incluso trata de imitarlo en cuanto a estilo y forma. Raymond quiere reproducir el universo del poeta, absorberlo de manera tan completa que lo llega a convertir en algo puramente «subjetivo», esto significa una total absorción del ego del escritor. Poulet relaciona a Raymond con el misticismo del siglo XVII, con Jakob Boehme, los románticos alemanes, Victor Hugo y, naturalmente, con Rousseau. Reproduce fragmentos del diario de Raymond en los que habla de una nostalgia de la «primera unidad», de un deseo de reintegrarse «superando todos los opuestos, polaridades, extrañamientos», un deseo de una «unidad sin objeto». Poulet sostiene que esto conduce a una doctrina de

solipsismo que, mediante un cambio dialéctico, pasa a significar «nada». Para aceptar el ser nada llegamos a un misticismo quietista, una total eliminación del «yo», una abolición del mundo exterior. Pero este sacrificio temporal de la individualidad, este quietismo, con relación al de Fénelon, nunca es completo y nunca puede serlo. Está mitigado por el intento de «imitar los gestos y de repetir las palabras» del autor estudiado. Como crítico, Raymond se introducía en la consciencia de los autores que estudiaba y trataba de sumergirse completamente en ella, pero sin éxito. Eso es precisamente el fallo a que se expone la crítica.

En el capítulo sobre Ramón Fernández, Poulet no discute su crítica literaria sino solamente su breve libro sobre la personalidad. Fernández aparece aquí como un egoísta agresivo comparado con Charles du Bos, tan admirado por Poulet. Poulet considera importante la crítica que Fernández hace de Proust, cuya «pasividad es... condenable». Fernández exige concentración de la voluntad, organización internacional y un esfuerzo conducente a la acción. Al «yo» primitivo, anárquico, hay que transformarlo en una persona, y una persona tiene que dirigirse al futuro y, por eso, a una crítica de enjuiciamiento moral. Fernández querría «reformar» al autor, convertirse en su guía moral (*PI*, 3:132-38).

Este tipo de exámenes y reflexiones son siempre acertadas y producto de la amplia cultura y la innegable erudición de Poulet. Pero algunas veces uno no puede evitar la sensación de que su desinterés por los motivos particulares, por convincente que sea, distorsiona la imagen de un determinado escritor. En el interesante capítulo sobre Chejov (3:246-51), por ejemplo, Poulet hace referencia a la descripción que hace Turgueniev de la experiencia de la estepa, que «proporciona una extraña clase de concentración mental sobre una sola visión o un solo pensamiento». La «vasta uniformidad silenciosa» reduce la única experiencia y hace de la existencia «un elemento completamente negativo... oprimido por el vacío que lo rodea». Poulet parece considerar que esta experiencia de monotonía, en la que hasta los colores pierden su frescor, es algo que caracteriza a la literatura rusa, la búsqueda de una «igualdad negativa», que él refuerza con citas de Goncharov y Turgeniev. Concluye con una referencia al filósofo ortodoxo Berdiaiev, quien, al describir la oposición que se da en Dostoievski entre la luz y el abismo de sombras, habla de «la inquietud de no estar seguro» y de «ser incapaz de determinarse uno mismo».

Al escoger un solo aspecto de Chejov, sin embargo, Poulet distorsiona completamente la principal característica de las obras de este autor, que ciertamente, sea lo que sea lo que en ellas pudiéramos encontrar, no carecen de experiencias concretas ni tampoco de determinados objetivos. Chejov era un médico rural que viajó hasta Sakalin, en el océano Pacífico, escribió con detalle sobre la condición en que se encontraban allí los prisioneros y, de regreso a Rusia, se vio envuelto, con otros médicos, en la lucha contra el cólera en las aldeas de su distrito.

Hay otros ejemplos en los que Poulet distorsiona de modo parecido la imagen de un escritor escogiendo un solo motivo para su estudio. Por ejemplo, Poulet parece aceptar, sin ninguna crítica, los diálogos de Rilke con los ángeles y aprobar su observación de que, como pintor, trata de encontrar en su poesía «lo determinado pintando lo indeterminado» (*PI*, 3:242). Éste es, obviamente, también el objetivo final de Poulet: describir la historia del pensamiento del hombre o, mejor, la «mentalidad» o el *Geist* o la mente, o cualquiera que sea el término que excluya precisión y argumentación filosófica. Espera llegar más cerca del misterio original, que es «siempre más o menos indeterminado», y que Amiel llamaba «reimplicación», con el significado de «retorno de la mente a su original punto de partida, frecuentemente envuelto en sombra» (3:288). El libro de Poulet termina de modo más definido con un énfasis religioso en el misterio último, al que él quería acercarse a través de toda la historia de la literatura, aislando pasajes que responden a su profunda demanda interna, concentrándose sobre lo que él siente que, por muy indeterminado que sea, es lo más luminoso que ha encontrado escuchando el movimiento interior. Este deseo de descubrir el centro de un escritor, que de ninguna manera está necesariamente abierto, termina finalmente en una total subjetividad. Poulet nos invita a creer en él y en su instinto. Pero «instinto» no es la palabra apropiada. Instinto es demasiado biológico, incluso demasiado animal, para describir la intención de Poulet. Él quiere alcanzar una meta trascendente en el camino hacia la divinidad, una meta sin forma, «perdida, y como si estuviera sumergida en el profundo mar de la Divinidad» (1:14).

El enorme alcance de la obra de Poulet, que abarca un tiempo muy largo y muchos temas, especialmente de la historia de la literatura francesa, hace de él, en mi opinión, la figura más representativa y más impre-

sionante de la crítica francesa del siglo XX. Mirando más de cerca la obra de Poulet, sin embargo, hemos de llegar a la conclusión de que no estaba interesado principalmente en la crítica *literaria*. Se sirve de la literatura principalmente como pretexto o como documento para el estudio de los cambios en las actitudes del hombre con respecto al tiempo y al espacio, el ego y el subconsciente y otros temas que vagamente se aproximan a la filosofía. Poulet es un caso chocante de hombre con una mente muy racional y que puede interpretar textos dentro de sus contextos lógicos pero que se encuentra extrañamente cohibido por su adhesión a la filosofía de Bergson o, simplemente, por la aceptación de esa filosofía. La Francia del siglo XX está totalmente dominada por el irracionalismo bergsoniano, si es que no está inmediatamente conectada con el propio filósofo, derivado de la vieja tradición del irracionalismo. Poulet está en conflicto constante entre su propio racionalismo y su convicción, sea cual sea el modo en que ha llegado a ella, de que la literatura y las artes son irracionales e incluso instintivas y subconscientes. Tengo la impresión de que cuando el conflicto se le hizo demasiado evidente, buscó refugio en la religión, una religión que es vagamente católica, pero principalmente un refugio para las artes y la literatura como el gran tesoro de los sentimientos y sensaciones de la humanidad. Cuando este refugio se hace insuficiente para tratar la gran poesía, Poulet se contenta con gestos hacia lo trascendental y lo sobrenatural, sentimientos que, en definitiva, permanecen siendo simplemente misteriosos e inexpresables. En este sentido, podría decirse que Poulet fracasa como crítico literario. Su compromiso con la religión fue más importante.

Capítulo VIII

ALBERT CAMUS (1913-1960)

Albert Camus es conocido principalmente por sus tres novelas: *La Peste*, escrita durante la guerra pero no publicada hasta 1947, *L'Étranger* (1942), y *La Chute* (1956). Camus no fue un crítico. Solamente las ocasionales reseñas han merecido una justa atención. Cuando hizo la reseña de la novela de Sartre *La Nausée* en 1938, Camus estaba todavía en Argelia. La reseña es notable por el elogio a un autor totalmente desconocido para Camus, por reconocer el lugar de Sartre en una historia del pensamiento y por criticar duramente el libro debido a su incapacidad de reconciliar el hecho de escribir historias con las reflexiones sobre la vida y la muerte, lo que, según Camus, debería ser lo principal de cualquier novela. «Una novela nunca es otra cosa que una filosofía puesta en imágenes», escribe Camus. «Y en una buena novela toda la filosofía ha pasado a las imágenes» (*SEN*, 167). Reconoce «las notables dotes de Sartre como novelista», lo mismo que la «más lúcida y cruel de las mentes» (167). Pero Camus no encuentra que estas dos facetas, la filosófica y la de autor de novelas, aunque «ambas igualmente convincentes», estén fundidas una con la otra en *La Nausée*. Camus, que estudió filosofía, coloca a Sartre en las proximidades de Kierkegaard y Lev Shestov, Jaspers y Heidegger, y observa similitud entre Sartre y Kafka, a quien, dice él, nadie había mencionado todavía a propósito de *La Nausée* (168). Camus se trasladó más tarde a París y se encontró con Sartre. En marzo de 1939, en un modesto periódico argelino, publicó Camus una reseña de la colección de relatos cortos de Sartre, *Le Mur*. De nuevo admira Camus

la «maestría absoluta» en el relato y la despiadada manera con que Sartre observa sus a menudo «ridículos» personajes. Estos personajes son «libres», pero «su libertad no les sirve». El hombre —Sartre lo demuestra— «está solo, encerrado en su libertad» (171). El universo dramático de Sartre es «llamativo y, sin embargo, descolorido». Su mensaje «implica una conversión a la nada, pero también a la lucidez», concluye Camus. «Y la imagen que él perpetúa a través de sus personajes, de un hombre sentado entre las ruinas de su vida, es una buena ilustración de la grandeza de la verdad de su obra» (172).

Camus fue un gran admirador de Gide. En un ensayo necrológico titulado «Reencuentros con André Gide» (1951) habla de sus primeras lecturas de Gide y de cómo, más tarde, incluso ocupó durante algún tiempo un estudio en el apartamento de Gide, en París, aunque nunca compartió con él más que conversaciones corrientes. «El secreto de Gide», dice Camus, «está en el hecho de que nunca, en medio de sus dudas, perdió el orgullo de ser un hombre... Sonreía al misterio y mostraba al abismo la misma cara que había presentado a la vida».

Otro de los literatos que entusiasmó a Camus fue Herman Melville. En un ensayo, escrito en 1952, dice Camus que Melville es «primera y principalmente un creador de mitos» (*SEN*, 179) y que sus obras «describen una experiencia espiritual de una intensidad no igualada» (178). Él piensa que Melville está «lo más alejado posible de Kafka» (180). En Kafka, la experiencia espiritual «rebasa los modos de expresión e invención que siguen siendo monótonos», mientras que, «como los grandes artistas, Melville construyó sus símbolos sirviéndose de cosas concretas y no de material procedente de sueños» (181). Camus compara el mundo de Kafka, en el que «la realidad que él describe es creada por el símbolo», con el mundo de Melville, en el que «el símbolo surge de la realidad». Melville, según Camus, «nunca se aisló lejos del género humano o la naturaleza, que apenas son perceptibles en la obra de Kafka» (181). Camus elogia especialmente *Billy Budd*, «un historia impecable que puede colocarse al mismo nivel que algunas tragedias griegas» (180).

Camus también admiraba a William Faulkner. El mismo Camus llevó a cabo una adaptación al teatro de *Requiem por una monja*, de Faulkner, y en el programa de la representación en escena en 1956, él mismo comentaba que los personajes de Faulkner «pertenecen a nuestros días y,

sin embargo, se enfrentan al mismo destino que el que destruyó a Electra o a Orestes» (*SEN*, 183). Él ve en *Requiem* una «grandiosidad humana», como en toda la obra de Faulkner, y particularmente admira su lenguaje. «*Requiem*», dice Camus, «es una de las pocas tragedias modernas que existen» (183).

Ya en el atardecer de su vida ofreció en Atenas una conferencia con el título «El futuro de la tragedia» (1955). Ha sido muy elogiada pero, en mi opinión, es una mera reproducción de la teoría hegeliana de la tragedia. Camus espera un renacer de la tragedia en Francia y ve síntomas de este renacimiento en los estudios de griego y en la adaptación que hizo Paul Claudel del *Agamenón* de Esquilo.

Camus murió en un accidente de tráfico antes de que pudiera cumplir el prometedor futuro que anunciaba su temprana producción y nos tenemos que contentar con estas reseñas y manifestaciones ocasionales en cartas y diarios. Su capacidad de introspección es notable. El autoretrato incluido en la reedición de 1958 de la pequeña colección de ensayos titulada *L'Envers et l'endroit* es una maravilla de autoexamen, claramente sincero y, posiblemente, autotorturador. Camus termina estas reflexiones acerca de aceptar todo, «toda la brillantez del mundo», con un giro característico: «La muerte es muerte para todos nosotros, pero para cada uno es su propia muerte. Después de todo, el sol todavía calienta nuestros huesos por nosotros» (37).

Capítulo IX

JEAN-PAUL SARTRE (1905-1980)

Jean-Paul Sartre es, sin duda alguna, la figura más prominente de la literatura francesa de la postguerra. Fue un escritor enormemente polifacético y prolífico: alguien ha estimado que sus escritos alcanzan los cinco millones de palabras. Sólo la monografía sobre Flaubert, que ni siquiera está terminada, llega casi a las tres mil páginas. Sartre fue, desde luego, no solamente un crítico literario sino también filósofo, político, periodista, novelista y comediógrafo, por mencionar solamente sus actividades principales. En un estricto sentido, la crítica literaria, creo yo, tuvo menos interés para Sartre, que la utilizó frecuentemente para ilustrar o documentar sus teorías favoritas. Las obras de crítica posteriores —biografías de Baudelaire, Genet y Flaubert— y la fragmentaria obra sobre Mallarmé tienen todas un sesgo psicoanalítico, que Sartre trata de combinar con marxismo. El concepto dominante en su crítica es siempre libertad y revolución —«libertad» entendida en el sentido de Husserl y Heidegger, acentuando en primer lugar su oposición al marxismo (vid. el artículo «Marxismo y Revolución»)—. Pero más tarde trató Sartre de combinar su versión particular del existencialismo con el marxismo, tarea difícil que nunca llevó a cabo. El marxismo es estrictamente determinista y la filosofía de Sartre proclama el indeterminismo.

A partir de la biografía de Sartre de Annie Cohen-Solal se puede llegar a saber mucho de los principios de su carrera y sus primeras opiniones. En 1963 escribió *Les Mots*, un relato, atractivo en muchos sentidos, de los primeros años de su vida. Hay que calificar el libro de «fantasías

retrospectivas» —no hay que tomarlo como una reproducción o recuerdo de sueños reales y verdaderas imaginaciones, aunque, obviamente, contiene un núcleo de realidad—. Sartre oculta por completo, por ejemplo, el segundo matrimonio de su madre y el traslado de su familia fuera de París. Luego, el desarrollo de la primera época de Sartre está ya mucho mejor documentado por relatos de primera mano: los diarios de guerra que llevó durante la llamada guerra falsa en 1939-1940, durante su cautiverio en un campo de prisioneros alemán cercano a Trier y aún después de su posterior regreso a París para vivir allí y formar parte de asociaciones clandestinas. En conjunto, uno tiene la impresión de que, hasta que pasó a vivir en París durante las últimas fases de la guerra, Sartre eludió los temas políticos. Como casi todos los franceses, naturalmente, se opuso a la ocupación alemana.

Los primeros trabajos de crítica literaria, reunidos en el primer tomo de *Situations* (1947), están casi todos desprovistos de alusiones o incluso implicaciones políticas. El primero de los ensayos críticos de algún interés, «François Mauriac y la libertad», publicado en febrero de 1939, es anterior a la guerra. Se ocupa de la libertad y el indeterminismo y del concepto bergsoniano del tiempo. Sartre comienza con una reflexión sobre el Stavrogin de *Los endemoniados* de Dostoievski. Rechaza con acierto la idea de que Stavrogin es una creación de la imaginación del lector: «Lo desciframos, lo esperamos». Sin embargo, «la novela crece y se nutre del tiempo del lector». El verdadero novelista, dice Sartre, «atrae al lector hacia un tiempo en el que el futuro no existe, un tiempo semejante al mío». Así Sartre rechaza novelas como las de Zola, en las que el futuro del héroe está determinado de antemano a causa de su ambiente social y de su herencia. Los personajes viven solamente cuando son libres. Rogozhin es un ejemplo, porque los cristianos son libres y Dostoievski es un novelista cristiano (*S*, 1:8). Dimitri y Alyosha Karamazov son libres; luchan contra su propia naturaleza, la que ellos mismos se han forjado.

Todo esto vale de introducción a una discusión de la entonces nueva novela de Mauriac, *La Fin de la nuit*. La heroína, Thérèse Desqueyroux, se atormenta entre la razón y la pasión. Su destino está determinado por un defecto de su carácter y una maldición que pende sobre sus actos. La idea de destino, según Sartre, es poética y contemplativa; pero una nove-

la es acción y ningún novelista tiene derecho a convertirse en un mero espectador (*S*, 1:11). Mauriac, inicialmente, se identifica con su personaje, pero luego la abandona para considerarla, desde fuera, como juez. Al principio dice: «Vi que ella estaba temblando», y más tarde: «a ella le asombró el oír el eco de sus propias palabras». Thérèse es por tanto ambas cosas, «ella» objeto y «ella» sujeto (1:12). Lo que pasa por su mente consciente da derecho al lector a juzgarla o a condenarla. Mauriac vacila; pasa de la Thĕrèse-objeto a la Thĕrèse-sujeto a veces en la misma frase. Hay veces incluso en las que se mete en otro personaje y en ocasiones hay reflexiones del propio autor. Mauriac, de hecho, escribió que «el novelista es, para sus propias criaturas, lo que Dios es para las suyas» (1: 14), idea, añadiría yo, compartida por Flaubert y Joyce. Mauriac, concluye Sartre, es omnisapiente (como lo son casi todos los novelistas). Sartre, introduciendo a Conrad en el tema, observa que sólo por boca de otro personaje sabemos que Lord Jim es un ser novelesco, mientras que es Mauriac quien dice que Thérèse es «una mujer cautelosa y desesperada». Sartre afirma de modo tajante que Mauriac no tiene ningún derecho a hacer estos juicios terminantes; deberían darse testimonios por parte de participantes cuyo punto de vista estuviera relacionado con sus situaciones. La evidencia es siempre lo que hace que el lector sepa con más precisión que el tiempo pasa: «corresponde sólo al lector establecer la absoluta realidad» (1:15).

Hay pues, según Sartre, un doble error de técnica en Mauriac: primero, presupone un narrador puramente contemplativo y, segundo, apela a un absoluto que es intemporal: «Si se lanza la narración a lo absoluto, se rompe la cinta de la duración. La novela desaparece» (*S*, 1:13). Mauriac fabrica la naturaleza de sus personajes como lo hace Hemingway, que ve sus personajes sólo desde el exterior; pero lo que es aceptable en Hemingway no parece aceptable en Mauriac, en quien los personajes están transformados en cosas. Las cosas simplemente *son*, las mentes *se hacen*. Según la ley de los seres de ficción, el novelista o es un testigo o es un cómplice, pero nunca ambas cosas a la vez. El novelista tiene que estar o dentro o fuera, afirma Sartre. (Se podría preguntar por qué no puede ser ambas cosas.) La libertad, en la novela de Mauriac, es casi una fuerza discontinua que solamente permite breves escapadas. Su novela es en realidad la historia de una esclavización (1:17). Los altibajos de la heroí-

na, dice Sartre, «me afectan poco más que los de una cucaracha que sube por una pared con una estúpida obstinación» (1:18). La libertad, para Mauriac, difiere de la esclavitud en cuanto a valor, no en cuanto a naturaleza: «Toda intención dirigida hacia arriba, hacia Dios, es libre; toda voluntad hacia el mal está encadenada» (1:19). Esta «voluntad hacia el mal» ahoga la libertad en la ficción y, con ella, «la duración inmediata que es la sustancia de la novela» (1:19). Sartre se lamenta de que Mauriac no se moleste en jugar con la impaciencia del lector: no hay secretos en el libro. Mauriac no tiene simpatía al tiempo, no tiene afición a la necesidad bergsoniana de esperar. En *Adiós a las armas*, de Hemingway, hay numerosos pequeños obstáculos, pero Mauriac trata de economizar ofreciéndonos conversación o, simplemente, un resumen. No hay un error más grave en el libro que esta tacañería, este intento de hacer un escorzo. Mauriac sólo trata los acontecimientos esenciales, como si siempre tuviera prisa. Sartre deplora el estilo declamatorio de Mauriac, sus tópicos teatrales. Hace referencia a la *Bérénice* de Racine e incluso ve a Mauriac con el estilo de los escritores cómicos del siglo XVIII. Prefiere a Conrad, a Dostoievski y a Faulkner, que se resisten a la generalización; hacen del diálogo lo importante de la ficción, el tiempo en que el sentido de la duración o el proceso es más precioso (1:21). Sartre alude al clasicismo de Mauriac diciendo que rechaza lo confuso y difícil de entender. El clasicismo es retórico y teatral, y *La Fin de la nuit* está hecha, en realidad, en cuatro escenas, cada una de las cuales termina en una «catástrofe». Sartre la compara con la novela de George Meredith, *Beauchap's Career*, en la que el resultado permanece incierto. Es una auténtica novela, y *La Fin de la nuit* no lo es. Una novela se compone de tiempo y de mentes libres. Mauriac, concluye Sartre, no es un novelista. Finalmente, Sartre recurre a la teoría de la relatividad, al cosmos de Einstein, en el que no hay lugar para un observador privilegiado, lo mismo que no hay ninguno en una verdadera novela. Mauriac ha elegido la omnisciencia y la omnipotencia divinas, «pero las novelas las escriben los hombres para los hombres. A los ojos de Dios, que pasan a través de las apariencias y van más allá de ellas, no hay novela, no hay arte, porque el arte se aprovecha de las apariencias. Dios no es un artista. Ni lo es M. Mauriac» (1:23). Esta agudeza parece un argumento poco convincente en favor de la total ausencia del autor, la total «objetividad» de la novela, postulado

ideal de Sartre que es refutado por la tradición novelística desde Laurence Sterne hasta nuestros días.

El artículo de Sartre sobre *L'Étranger* de Camus (febrero de 1943), comparado con la reseña de Mauriac, es mucho más lógico. Sartre explica el término «absurdo» cuando se refiere a la naturaleza del mundo, como irracional y confuso, según nuestro sentido de lo absurdo y su esencial carencia de significado. Camus escribió *Le Mythe de Sisyphe* como aclaración de sus ideas, haciendo referencia a Jaspers, a Heidegger y a Kierkegaard. *L'Étranger*, sin embargo, ofrece un temperamento clásico, una mente impregnada del sol del Mediterráneo. *L'Étranger* no aclara nada; es más bien una serie de imágenes. Camus ve el arte como un acto de innecesaria generosidad; es la *zweckclose Zweckmässigkeit* de Kant. La figura de *l'étranger* permanece opaca (*S*, 1:32). Camus trata de estar callado con palabras y cita la afirmación de Heidegger de que el silencio es una verdadera manera de hablar. A Camus, dice Sartre, se le compara erróneamente con Kafka. Camus carece de trascendencia, está mucho más en paz con el desorden del mundo. El libro tiene una técnica americana (americano aquí significa Hemingway). Camus coloca una pared de cristal entre sus personajes y el lector, una pared construida de tal modo que es transparente para las cosas y opaca para los significados. Significados son solamente los de un mundo neorrealista, partes de datos inmediatos. El libro de Camus es comparable a los cuentos de Voltaire y a los *Viajes de Gulliver*. Es solamente una serie de ejemplos, y la discontinuidad de las frases cortadas imita la discontinuidad del tiempo. Las oraciones son como islas, y Camus salta de una a otra. Prefiere el *passé parfait composé*, más fraccionado, al *passé défini*: él escribe «il s'est promené longtemps», pero rara vez «il se promena». La relación entre objetos es externa en Camus, como lo es en la epistemología neorrealista. El diálogo está integrado en la narración. La palabra está desnuda de toda causalidad. *L'Étranger* es una obra clásica, una obra ordenada, en la que se escribe acerca de lo absurdo y contra lo absurdo. Sustituye el orden de la causalidad por la secuencia cronológica y por eso no es una novela: «Una novela requiere duración continua, desarrollo, y la presencia manifiesta de la irreversibilidad del tiempo». En vez de eso, arguye Sartre, el libro muestra la sucesión de momentos presentes inertes. A pesar de toda la influencia de los existencialistas alemanes y los novelis-

tas americanos, el libro se queda muy cerca de cuentos como *Zadig* y *Candide* (1:41).

A Sartre le interesaban las novelas americanas que estaban siendo traducidas en los últimos años treinta. La primera que comentó fue *Sartoris*, de Faulkner, en febrero de 1938. Sartre hace elogios del comienzo de *Light in August*, que le parece algo hermético, como un mineral, una piedra o un árbol. Sin embargo, por contraste, *Sartoris* delata a su autor. Lo que se tenía por entonces como dogma era que el autor tenía que permanecer totalmente ausente. *Sartoris* es, toda ella, una ilusión extraña. Las mentes de los personajes de Faulkner son siempre mentes vacías y evasivas: él no nos cuenta lo que hay en el interior de sus conciencias. «El libro», afirma Sartre, «es verboso, tiene una monotonía ampulosa y nauseabunda». La esencia de la novela está en la acción, pero Faulkner ni siquiera menciona acciones, solamente las sugiere. Están fuera del lenguaje, son indescifrables actos de violencia que luego se convierten en historias generales: la Guerra Civil, la Primera Guerra Mundial. Sartre reflexiona sobre el doble origen de la técnica de Faulkner en *Light in August* y *The Sound and the Fury*, preferidas obviamente por Sartre muy por delante de *Sartoris*. Hay una técnica desordenada en estas dos novelas, una irresistible necesidad de interrumpir la acción, con el fin de relatar la historia, que a Sartre le parece una característica de los novelistas líricos. Por otra parte, hay una fe, a medias sincera, a medias imaginaria, en la fuerza mágica de las historias (*S*, 1:76). Cuando Faulkner escribió *Sartoris* no había dominado todavía esta técnica, piensa Sartre. Su héroe es fijo e inmutable, es obstinado como una piedra o roca, una cosa opaca, un espíritu solidificado detrás de la consciencia. Los hombres que le gustan a Faulkner —por ejemplo, Joe Christmas, de *Light in August*, y Sartoris— son hombres que tienen secretos y permanecen callados. Este sueño de silencio, un silencio fuera de nosotros y un silencio dentro de nosotros, es el sueño vano de un ultraestoicismo puritano. «¿Está fingiendo? ¿Qué hace cuando está solo?» (1:78).

Al artículo sobre *Sartoris* siguió otro sobre *The Sound and the Fury* con el subtítulo «El tiempo en la obra de Faulkner» (julio de 1939). Según Sartre, en el libro no ocurre nada, la historia no se revela. Lo que nos interesa es cómo maneja el tiempo Faulkner. Aquí hace Sartre la principal y fundamental declaración sobre su crítica: «Una técnica de la ficción

siempre retrotrae a la metafísica del novelista. La misión del crítico es la de definir esta última antes de valorar la primera». Es inmediatamente obvio que la metafísica de Faulkner es una metafísica del tiempo. El tiempo es nuestra desgracia. El presente de Faulkner es esencialmente catastrófico. Nunca hay una progresión, nunca hay algo que proceda del futuro. Faulkner se ha quedado agarrado a una «velocidad congelada al mismo corazón de las cosas». En *The Sound and the Fury* ya ha ocurrido todo. Sartre lo expresa con un «Je ne suis pas, j'étais». El presente es un estruendo caótico, el futuro ya ha pasado. No hay presente, se hace. En Faulkner, el orden del pasado es el orden del corazón.

Sartre compara a Faulkner con Proust: parece que son semejantes, presentes hasta lo indecible, sometidos a la repentina invasión del pasado, a un orden emocional más que a un orden intelectual o volitivo. Las «intermitencias del corazón» son evidentemente paralelas; pero hay una diferencia: Proust busca salvación en el propio tiempo, la reaparición del pasado, mientras en Faulkner, desgraciadamente, el pasado nunca se ha perdido. Siempre está ahí, es una obsesión. La técnica de ficción de Proust debería haber sido la de Faulkner. Faulkner es un hombre perdido. Proust es francés y clasicista; guarda al menos un parecido cronológico. Sartre afirma que la mayoría de los autores modernos —Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Virginia Woolf— distorsionan el tiempo. Proust y Faulkner, simplemente, lo han decapitado, lo han privado de su futuro, de sus dimensiones, de sus actos y libertad (*S*, 1:84). Los héroes de Faulkner nunca miran hacia adelante. Por ejemplo, Quentin se imagina su último día como ya pasado, como si él fuera alguien al que se recuerda. No hay intuición de futuro. Esto explica todo, especialmente la irracionalidad del tiempo. El hombre se pasa la vida luchando contra el tiempo y por eso cita el discurso de Macbeth que termina «lleno de sonido y de furia, sin ningún significado». La consciencia puede coexistir con el tiempo solamente a condición de que se convierta en tiempo, se tiene que temporalizar, se tiene que proyectar al futuro. Aquí Sartre menciona primero a Heidegger: el hombre no es la suma de lo que ha sido, sino la totalidad de lo que todavía no ha llegado a ser. Según Sartre, un historiador que escribe para explicar el pasado tiene que averiguar primero el futuro (1: 87). Lo que Faulkner encuentra absurdo en la vida humana es lo que él mismo pone en ella. Faulkner se sirve de su arte para describir nuestra

asfixia y el mundo que muere de viejo. «Me gusta su arte», dice Sartre, «pero no creo en su metafísica» (1:87). Sartre, al parecer, se centra en la parte titulada «Dilsey», en la que, podría decirse, el futuro está cerrado; no consideró, o no pudo considerar, las demás partes de este magnífico y difícil libro.

En 1938, también publicó Sartre un ensayo sobre John Dos Passos y su libro titulado *1919*. Sartre supone que Dos Passos mantenía la vieja idea de la novela como espejo, alusión evidente al conocido dicho de Stendhal. Dos Passos se revistió de populismo, que pretende ser realismo total. Sin embargo, sus escenas son un tanto misteriosas y hasta siniestras, como una pesadilla. Este mundo no es real, es un objeto repleto: «No conozco aún a nadie, ni siquiera Faulkner o Kafka, en quien el arte sea mejor o esté mejor escondido» (*S*, 1:89). De nuevo se pone Sartre a reflexionar sobre el tiempo: vivimos en el tiempo, y la novela, como la vida, se desarrolla en el presente, pero en un presente con distancias estéticas. El hombre es libre, se desarrolla delante de nuestros ojos, pero el relato (*récit*) se desarrolla en el pasado. Esta distinción tan clara está tomada de Ramón Fernández. De Dos Passos no hay, en realidad, narrativa alguna, ya que «narrar significa añadir». Las vidas de las que nos habla están cerradas sobre sí mismas. La sociedad capitalista es irremediablemente sofocante: «Los hombres no tienen vida, solamente tienen destino». Su manera de escribir es del estilo de las declaraciones a la prensa, un estilo «behaviorístico», con atención a la opinión pública. Reproduce la abyecta conciencia del «Everyman», o lo que Heidegger llama «das man». Dos Passos cree en una determinación estadística: nada puede interferir la regularidad de nacimientos, matrimonios y suicidios. Uno no está muy seguro de si Sartre está simplemente tratando de escribir un pastiche de Dos Passos o una parodia cuando se le ocurre un pasaje que comienza: «Y pidieron dos cervezas y dijeron que la guerra era odiosa». El hombre de Dos Passos es una criatura híbrida, un ser exterior-interior. Vacila entre la conciencia individual o se disuelve en la conciencia colectiva. Sartre cita un pasaje referente a la muerte de Joe y termina de un modo un tanto sorprendente diciendo que el mundo de Dos Passos, «como los de Faulkner, Kafka, Stendhal, es imposible porque es contradictorio, pero en eso está su belleza. La belleza es una contradicción velada». Luego, bruscamente, termina: «Considero a Dos Passos como el más

grande escritor de nuestro tiempo». Tiene que haber cambiado Sartre de opinión, en cuanto a la eminencia de Dos Passos, ya que es obvio que admira más a Faulkner.

Dos ensayos están dedicados a escritores franceses contemporáneos: Jean Giraudoux y Maurice Blanchot. «Giraudoux y la filosofía de Aristóteles», publicado en marzo de 1940, comienza con la más bien sorprendente generalización de que «el mundo es una sustancia pastosa y blanda atravesada por olas, un mundo sin un futuro». Por contraste, sin embargo, calma y orden es lo primero que aparece en Giraudoux (por lo menos en *Choix des élues*, la novela que Sartre está reseñando). Giraudoux sólo ve la especie en los individuos: Jacques, por ejemplo, es un muchachito ingenuo. Giraudoux, sin embargo, no es un platónico; sus formas no están en el cielo de las ideas, sino justamente en medio de nosotros. Tampoco son simplemente conceptos; son normas y cánones más que ideas generales. Sartre, en ocasiones, las llama «arquetipo» (*S*, 1:45). No hay causalidad, no hay determinismo, pero hay algún cambio que se produce por etapas: «Las transiciones tienen lugar detrás de las escenas». El mundo de Giraudoux es un mundo con un aire de esquizofrenia, «un mundo sin un presente indicativo» (1:46). En realidad hay dos presentes en Giraudoux: el presente ignominioso del acontecimiento y el del arquetipo, que está en la eternidad (1:47). El tiempo es discontinuo. Leer el libro es como volver las páginas de un álbum familiar; los cambios son repentinos e instantáneos. Sus gentes comparten una castidad metafísica, como las estrellas del cine a las que Jean Prévost llamaba «mujeres de piel de cristal —sus cuerpos son como si estuvieran concienzudamente fregados como una cocina y su carne reluciente tiene el frescor de un piso de azulejos—» (1:48). Giraudoux encuentra constantemente analogías entre los actos y las cosas. Escribe algo como historia natural, pero su historia natural es previa a la evolución —Linneo y no Lamarck—. Cualquier cosa como aturdimiento, evolución, desorden o novedad está totalmente desterrada. El escritor es como un corredor de fincas cómodamente instalado en su casa en cualquier lugar. Giraudoux dice que «el carácter del hombre no se diferencia realmente de ningún modo de la esencia de un escabeche». Lo que le hace falta es la caracterología y el arte de la fisonomía. El hombre lleva a la práctica su esencia de modo espontáneo; se ajusta a su propio arquetipo por su propia y libre voluntad: «El hombre se

elige a sí mismo constantemente como es» (1:52). Por eso hay una línea muy fina que separa la libertad de la absoluta necesidad. Giraudoux tiene una ética: «El hombre tiene que realizar libremente su esencia finita y, al hacerlo, armonizar libremente con el resto del mundo». Entonces recibe su recompensa, que es la felicidad. Sartre dice que ahora percibe el carácter del famoso humanismo de Giraudoux: es un eudemonismo pagano.

La filosofía de Aristóteles está detrás de todo, imponiendo la conformidad entre hombre y cosa. Solamente perturban este mundo estático revelaciones repentinas. De paseo por las calles de París, las cosas parece que de repente se paran. En cierta callejuela de Montmartre, el tiempo se ha detenido. Experimentamos un momento de felicidad. Es una revelación, pero no tiene nada que enseñarnos. Es improductiva. Un marxista definiría esta idea como racionalismo urbano y explicaría la revelación en términos del alzamiento triunfal del capitalismo al comienzo del siglo XX. La fina educación de Giraudoux sería entonces atribuida a su especial situación dentro de la burguesía francesa, a su origen campesino, a su cultura helénica y a su carrera. Pero Sartre no está convencido: este autor, circunspecto y humilde, permanece en el misterio (*S*, 1:55).

En su artículo «*Aminadab* o lo fantástico considerado como lenguaje», Sartre comienza con la caracterización de la novela de Blanchot como kafkiana. Tiene el mismo estilo elegante y minucioso, aunque Sartre reconoce que Blanchot niega haber leído a Kafka antes de escribir el libro (*S*, 1:57). Sartre pasa luego a reflexionar sobre lo fantástico en la literatura. «Las cosas sufren y tienden a la inercia sin conseguirlo nunca», dice. «La mente degradada y esclavizada se esfuerza estérilmente por conseguir libertad y consciencia. Lo fantástico representa entonces una imagen invertida de la unión del cuerpo y el alma. Tenemos que permitirnos tener la mentalidad mágica del sueño, del hombre de la calle y del niño» (1:58). Sartre se refiere a Salvador Dalí y a Giorgio de Chirico, que nos revelan una naturaleza que está obsesionada y, sin embargo, no hay nada de sobrenatural en ella. Para Dalí, el único objeto fantástico es el hombre. Sartre encuentra que lo mismo es verdad en Blanchot y pone de relieve el hecho de que la literatura fantástica, como los libros de Kafka o de Blanchot, tiene su escenario en los aledaños urbanos, lejos de la naturaleza. Ninguno de los héroes consigue alguna vez vislumbrar bosques, llanuras y colinas; si lo hicieran, lo fantástico desaparecería inme-

diatamente. El mundo fantástico está estratificado como una burocracia, y la técnica es la de coger a un hombre que es normal y transportarlo milagrosamente a un mundo al revés. Sartre comenta la novela fantástica de Kafka, *El proceso*, y la califica de *Erziehungsroman* (novela educativa) y a continuación arguye que Kafka perfeccionó esta técnica en *El castillo*: el héroe mismo es fantástico, no sabemos nada de él excepto su incomprensible obstinación en permanecer en una aldea prohibida. Blanchot emplea el mismo método. Su héroe, como los héroes de Kafka —Samsa o el agrimensor de *El Castillo*—, nunca se sorprende. Sartre se figura al fantástico autor escribiendo el fabuloso libro eligiendo pintar el mundo al revés. Considera esto como un intento de forzar al lector a identificarse con un héroe inhumano que se remonta por encima de la condición humana y la ve desde el exterior —un mundo contradictorio en el que la mente se convierte en materia—. Aquí, Sartre, de repente, deja a Kafka diciendo: «No tengo nada más que decir excepto que es uno de los más grandes y más singulares escritores de nuestro tiempo» (1:69). Kafka nos muestra la vida del hombre preocupado por una trascendencia imposible. Blanchot tiene un talento considerable, pero surge después que Kafka y los artificios que emplea son ya conocidos. Temas profundamente experimentados se convierten, con él, en costumbres literarias. No consigue hacer caer al lector en la trampa del mundo de pesadillas que él retrata. No se puede imitar a Kafka. Pero al haberlo imitado inconscientemente, Blanchot nos libra de él. Da a conocer los métodos de Kafka; ahora ya están categorizados, clasificados, y son inservibles, ya no aterradores. Kafka, dice Sartre, sólo fue una etapa: «A través de él, como a través de Hoffmann, de Poe, de Lewis Carrol y de los surrealistas, lo fantástico sigue el continuo proceso que terminaría por reunirlo con lo que siempre ha sido» (1:72). Yo supongo que esto es la historia de un género llamado «fantástico»: Kafka y Blanchot aparecen sólo como etapas en una progresión que puede definirse —conclusión extraña que parece restar valía a ambos autores—.

Qu'est ce que la littérature? (1947) es, con mucho, el libro de Sartre más conocido sobre crítica literaria. En él se consolida el término «comprometido» y sirvió como grito de guerra para muchos autores. El primer capítulo, «¿Qué es la literatura?», por raro que parezca, no hace ningún intento para dar respuesta a la pregunta. Se trata de una importante polé-

mica contra cualquier paralelismo entre las distintas artes. Aunque Sartre reconoce que las artes han influido unas sobre otras, niega que la pintura y la música quieran decir algo, tengan algún significado. No son signos, son cosas. El arte verbal significa algo, mientras que las demás artes transforman todo en objetos imaginarios —*imaginario* utilizado aquí en el sentido que Sartre da a «imagen»—. Colores y signos no son un lenguaje. Sartre, en una nota, admite que el pintor Paul Klee, por ejemplo, trató de hacer de la pintura tanto un signo como un objeto, pero mantiene que eso fue un error: la pintura no puede ser dos cosas a la vez. La raya amarilla en el cielo de la *Crucifixión* de Tintoretto, de Venecia, no significa según Sartre angustia ni la causa, *es* angustia y cielo amarillo al mismo tiempo. Es una angustia hecha cosa, una angustia que se ha transformado en una raya amarilla en el cielo. La naturaleza de la pintura impide al pintor expresar esta angustia. Sartre continúa con su argumentación diciendo que un pintor crea en el lienzo una casa imaginaria y no el signo de una casa. La pintura parece ser que no produce ningún efecto: dice Sartre que el *Guernica* de Picasso nunca ha atraído a nadie a la causa española. Los Arlequines estirados de Picasso son emoción convertida en carne, pero la emoción es irreconocible. Se pueden pintar significaciones; no se pueden poner en la música. ¿Cómo se puede entonces pedir al pintor o al músico que se comprometa? Los pintores y los compositores están exentos de tales demandas sociales.

Volviendo a la literatura, Sartre decide que ésta se divide en dos campos claramente distintos: la poesía y la prosa. La poesía forma grupo con la pintura, la escultura y la música. Sartre afirma con energía que él no detesta la poesía; él simplemente piensa que está completamente fuera del mundo de la acción: «Los poetas son hombres que rehúsan *utilizar* el lenguaje» (*WIL*, 12). Una actitud poética considera las palabras como cosas, no como signos. Cada palabra, cada término, es análogo a una expresión de la cara, a la significación triste o alegre de los sonidos y los colores. Para el poeta, el lenguaje es una estructura del mundo exterior. Él maneja las palabras desde dentro; las siente como si fueran su propio cuerpo. Considera las palabras como si se trataran de trampas para cazar la realidad que escapa fugaz. Una palabra representa, más que expresa, un significado, y *representar* quiere decir, simplemente, «presentarlo». El poeta crea un objeto: las palabras/cosas se agrupan por asociaciones

mágicas de idoneidad o incongruencia como los colores y los sonidos (16). Sartre cree que es una locura exigir al poeta un compromiso político. La emoción, incluso la pasión, es lo que da origen a un poema, pero no se expresa en él como en un panfleto o en una confesión. La emoción se ha convertido en cosa y tiene la opacidad de las cosas.

Un poeta, afirma Sartre, apenas tiene algo en común con un escritor de prosa. La prosa es, en esencia, utilitaria: «Yo definiría fácilmente al escritor de prosa como el hombre que *hace uso* de las palabras... Jourdain hacía prosa para pedir sus zapatillas, y Hitler para declarar la guerra a Polonia» (*WIL*, 19). Un escritor es un orador: designa, demuestra, etc. La prosa es una actitud de la mente. Es como un sexto dedo, una tercera pierna, es pura función. Hablar es, pues, actuar: «Al escribir, voy más allá de la situación presente, hacia el futuro» (23). El escritor de prosa ha elegido un método de acción al que podemos llamar acción por revelación. El escritor nunca debería decirse a sí mismo «seré afortunado si tengo tres mil lectores», sino, mejor, «¿qué pasaría si todo el mundo leyera lo que he escrito?» (23). La función del escritor es actuar de tal manera que nadie pueda desconocer el mundo y que nadie pueda decir que es inocente de lo que pasa. El silencio es también importante en el lenguaje. Si un escritor ha elegido permanecer en silencio sobre cualquier aspecto del mundo, uno tiene derecho a preguntar: ¿Por qué ha hablado Vd. de esto y no de aquello? ¿Por qué ha escogido Vd. cambiar esto mejor que aquello? El problema es que el escritor tiene que hablar de cualquier tema, como Sartre hizo toda su vida, y que el silencio significa quitarse de encima responsabilidades. Sin embargo, Sartre puede decir de repente que «el estilo es lo que da valor a la prosa», pero «tendría que pasar inadvertido» (25). Desaprueba enérgicamente la declaración de Giraudoux de que lo único que interesa es encontrar el estilo y que la idea vendrá después. Hay nuevas exigencias sociales y metafísicas que tienen que comprometer a los artistas en la búsqueda de un nuevo lenguaje y unas nuevas técnicas. Evidentemente, el contenido es antes que la forma. Sartre condena con energía la teoría de «el arte por el arte» (27). En su opinión, el arte puro es lo mismo que el arte vacío. El purismo estético fue una brillante maniobra de la burguesía decimonónica, que prefería ser denunciada por filistea que como explotadora. Su embarazo habría sido extremo si Ramón Fernández no hubiera inventado la

noción de «mensaje». Incluso el arte puro, según Fernández, tiene su mensaje.

Sartre ridiculiza a los críticos que son «guardianes de cementerio» —imagen tomada, dicho sea de paso, de Sainte-Beuve—. La única cosa que han hecho los muertos es escribir: «Hace mucho que se lavaron y quedaron limpios del pecado de vivir y, además, sus vidas solamente son conocidas a través de otros libros que otros muertos han escrito acerca de ellos... Todo lo que queda son los pequeños ataúdes metidos en los nichos a lo largo de paredes como las urnas en un columbario» (*WIL*, 28). Un crítico siempre puede entrar en su biblioteca, coger un libro del estante, abrirlo, y dejar que desprenda un ligero olor a sótano. La extraña operación que el crítico ha decidido llamar lectura comienza ahora. Presta su cuerpo a los muertos para que puedan volver a la vida. Se convence a sí mismo de que ha entrado en relación con un mundo inteligible. Durante el tiempo que está leyendo, su vida cotidiana se transforma en una aparición. El crítico ha elegido tener relaciones con el difunto, como es absolutamente necesario tener relaciones con nuestros prójimos. Sartre habla después de arquetipos de la naturaleza humana, pero todo pasa a ser algo remoto. Sade es escasamente escandaloso y la «Carta sobre el teatro», de Rousseau, no impide a nadie asistir a este espectáculo. El *Contrato social* se puede explicar por el complejo de Edipo y el *Espíritu de las leyes* por el complejo de inferioridad. Es decir, el crítico disfruta plenamente con la bien conocida superioridad de los perros vivos sobre los leones muertos. Sartre pone en ridículo el relativismo, aludiendo a Rousseau y a Gobineau, que nos enviaron mensajes, y al crítico —supongo que Fernández— que los considera con igual simpatía. Si estuvieran vivos, tendría que elegir entre los dos para amar a uno y odiar al otro, pero lo que los reúne es que los dos están profunda y deliciosamente equivocados y, de la misma manera, muertos. El mensaje, cuando todo está dicho y hecho, es un alma convertida en un objeto. Uno lo contempla a una distancia respetable. Lo que se llama arte literario es la conjunción de tratamientos que lo hacen inofensivo, que le garantizan que no tiene riesgo. ¿Quién puede tomar en serio el escepticismo de Montaigne que se asustó cuando la peste hacía estragos en Burdeos, o el humanismo de Rousseau que metió a sus hijos en un orfelinato? El crítico nos informará de que el pensamiento francés es un perpetuo coloquio entre Pascal y Montaigne. Al

hacerlo así, no tiene ya interés en hacer más vivos a Pascal y a Montaigne, sino en hacer más muertos a Gide y a Malraux. Así termina esta diatriba contra la crítica, el relativismo y la literatura que se interesa sólo por el pasado o se sirve del pasado para amortiguar el presente. En su radical distinción entre prosa y poesía, en la que coloca a la poesía junto con la música y la pintura como artes irresponsables, Sartre no ha definido lo que es escritura y lo que es literatura. El capítulo siguiente trata de responder a la pregunta ¿por qué escribir?

Tampoco ahora da Sartre una respuesta. «¿Por qué escribir?» consiste en una elaborada discusión del papel del lector en la lectura. Se nos obsequia con algunos argumentos difíciles acerca de lo que significa epistemología. Sartre reconoce que hay un mundo exterior, pero que nosotros establecemos una relación entre, por ejemplo, este árbol y ese trozo de cielo. Nuestro sentir es esencial en la relación con el mundo. De manera extraña proclama «yo no puedo revelar y producir al mismo tiempo» (*WIL*, 39). A mí me dejan perplejo frases como «el escritor no puede leer lo que escribe». «La operación de escribir», dice Sartre, «encierra un quasileer que hace imposible una lectura verdadera». Después dice que la lectura es una «síntesis de percepción y creación» (43). El objeto literario, aunque «realizado *a través* del lenguaje, nunca *está* en el lenguaje», pasaje que anticipadamente indica la falta de interés de Sartre por la lingüística y el plano de los sonidos. De nuevo, paradójicamente, se nos dice que el objeto literario «es, por naturaleza, un silencio, un oponente de la palabra» (44). Sartre habla de la «altura del silencio»: el silencio es realmente la meta del autor, y en el interior del objeto hay más silencios. Esta idea del silencio parece ser una metáfora para lo que subyace inexpresable en una obra, aunque ligada a la conclusión de que la lectura es creación dirigida, que «la espera de Raskolnikov es la espera *mía* que yo le he prestado» (45).

Después, de un modo algo repentino, Sartre afirma que toda obra literaria es una llamada al lector que conduce a la existencia objetiva, al descubrimiento de lo que el autor ha realizado mediante el lenguaje. Sartre rechaza decididamente cualquier explicación fundada en datos anteriores, en las fuentes o en las influencias. Dice, empleando su terminología, que el escritor recurre a la libertad del lector para que colabore en la producción de la obra. El argumento cambia aquí constantemente: la obra de

arte no persigue ningún fin: *es* un fin, tiene un valor porque tiene un atractivo. Pero es obvio que la obra de arte es también pura representación de la que el lector tiene que obtener una determinada percepción estética. Esto es lo que Théophile Gautier confundía neciamente con la idea de «el arte por el arte» y los parnasianos con la *impassibilité* del artista. Al prestar el sentimiento a un personaje consentimos libremente en creer en la historia. Sartre parafrasea aquí a Coleridge en lo que llama «la suspensión complaciente de la incredulidad». El lector, dice, se vuelve crédulo: «Raskolnikov... sería sólo una sombra sin la mezcla de repulsión y amistad que siento por él y que le hace vivir. Pero... no es su conducta lo que provoca mi indignación o estimación, sino que mi indignación y estimación es lo que da consistencia y objetividad a su conducta» (*WIL*, 50). Ésta es una extraña declaración que supone juicios y opiniones en la mente del lector sobre una figura cuidadosamente presentada en la novela de Dostoievski. Además, este prestar o compartir nuestros sentimientos es algo así como un ejercicio de generosidad, un nuevo recurso a la libertad de los lectores. Sartre dedica toda una página al modo de organizar un paisaje, armonizando en él los verdes y azules, como ejemplo del obsequio que hacemos al mundo objetivo. En la naturaleza, el árbol y el cielo armonizan sólo por casualidad. Nosotros lo organizamos y así lo hace el pintor. Sartre se sirve de Cézanne, Vermeer y Van Gogh como ejemplos de cómo el acto creativo pretende la total renovación del mundo. Cada cuadro, cada libro es una recuperación del ser total. Luego viene la más famosa fórmula de Sartre: «La meta del arte es la recuperación de este mundo dándolo a conocer no como es sino como si tuviera su origen en la libertad humana» (57)*. Esta idea de la meta del arte la expuso con anterioridad Friedrich Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética*, quien, sin embargo, no habría incluido la escéptica salvedad «como si».

Sartre, de manera un tanto sorprendente, reconoce la existencia del placer estético. El reconocimiento de la libertad es de por sí un placer. Escribir es, entonces, revelar el mundo y ofrecerlo como una misión de la generosidad del lector. Este término, «generosidad» tiene su complejidad. Parece dispuesto a sugerir lo que exigen los posteriores argumentos

* El original francés dice: ... el mundo *tal* como es, *pero* como... (N. del T.).

de Sartre —odio a la injusticia en la tierra—. Sartre pide al lector que le ayude a hacerse responsable de todo el mundo; el lector tiene una clara responsabilidad. Como imperativo moral, que a la vez es un imperativo estético, yo tengo que comprender que la representación imaginaria del mundo requiere la libertad del hombre. Según Sartre, no hay ninguna literatura pesimista. La única literatura posible es la que pide que el mundo esté siempre impregnado de mayor libertad. Niega que pueda haber una buena novela que ataque a los judíos, a los negros, a los obreros o a la gente de las colonias, ya que el novelista no tiene más que un sólo objeto: la libertad. Dedica extensos comentarios a Drieu La Rochelle, quien finalmente cayó en el silencio aunque había servido largo tiempo a los alemanes durante la guerra. El arte de la prosa, dice Sartre, olvidando largos períodos de la historia, está ligado al único régimen en el que la prosa tiene significado: la democracia. Sartre ve toda escritura como escritura comprometida, como defensora de la libertad. Por eso desdeña *La Trahison des clercs*, de Julien Benda.

En el siguiente capítulo, «¿Para quién se escribe?», y de nuevo sin respuesta a la pregunta, se permite un elaborado argumento en favor de la historicidad de toda escritura. Todo artículo o relato se produce en una situación concreta: el autor decide cuál será el tema eligiendo a su lector. Siempre tiene en su mente la imagen del lector. Hay una discusión muy detallada de *Le silence de la mer*, de Vercor, que Sartre, con mucho acierto, sitúa en un determinado momento de 1941, cuando a los franceses se les decía que algunos alemanes eran buenos y decentes. Pero una vez que cambió la situación, cuando los alemanes se estaban retirando, devastando el campo francés, y los aliados habían invadido Alemania, volvió a ser gravemente tenso el conflicto entre alemanes y franceses. El que la obra de Vercor se quedara enseguida anticuada lleva a Sartre a la extremada conclusión de que «las obras de pensamiento, como la fruta, deberían asimismo consumirse a su tiempo» (*WIL*, 74). Sin embargo no está de acuerdo con Taine en que el ambiente crea al escritor; más bien es el público quien lo requiere y coarta su libertad. En *La critique scientifique* (1888), Hennequin, mucho antes que Sartre, había considerado al lector como fuerza que da forma a un escritor.

Este capítulo termina con una larga discusión sobre los lectores del autor de color Richard Wright. Sartre arguye, con convicción, que Wright

no escribe para los negros del sur, sino que «tiene sus lectores entre los negros cultos del norte y los americanos blancos de buena voluntad (intelectuales, demócratas de la izquierda, obreros de los sindicatos industriales, radicales)» (*WIL*, 78). La literatura, dice Sartre, no se paga, no se le puede poner un precio que corresponda a lo que vale. El escritor, insiste con rara terquedad, consume y no produce, refiriéndose al parecer a que no *produce* bienes económicos. El escritor, en realidad, no está pagado; está alimentado, bien o mal, según la época. Su actividad es considerada como inútil y a veces incluso como perjudicial para la sociedad; pero a las sociedades conservadoras, en ocasiones, les gusta que se les de un motivo para el remordimiento. El escritor es un parásito de la clase dirigente, pero con frecuencia, funcionalmente, se mueve en sentido opuesto a aquellos que lo conservan vivo. Sartre hace referencia a *Las bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, que, aunque perjudicial a los intereses establecidos, fue al parecer bien recibida por las fuerzas conservadoras a las que gustaba la autocrítica. Pero sólo en la sociedad sin clases, cuya estructura interna fuera «revolución permanente», puede el escritor ser «un mediador *para todos*» (82). Sartre, obviamente, no comparte las esperanzas marxistas de una definitiva situación pacífica estable al final de la historia. De súbito pasa a la historia remota y describe el papel de los clérigos en la sociedad medieval. Con violencia compara la propaganda clerical de las creencias ortodoxas con la ignorancia de los barones incultos que saqueaban e incendiaban todo, a pesar de que toda la ideología cristiana estaba, en definitiva, pensada para ellos. Se les trasmitía mediante imágenes, las esculturas de las catedrales y las vidrieras estañadas. La Edad Media «llevó a cabo, en efecto, el ideal de Benda», pero esto fue posible solamente porque toda la población era inculta y el único público del escritor era el conjunto de los otros escritores: «La buena conciencia del clero medieval floreció con la muerte de la literatura» (86).

El siguiente ejemplo de Sartre sobre esta implicación del escritor con la sociedad es de la Francia del siglo XVII, donde los escritores se convirtieron en parásitos de una clase parasitaria. Agrupándose en un colegio simbólico, la Academia Francesa, se dirigían a un público estrictamente limitado que en realidad ejercía un control permanente sobre ellos. No conocieron ni el orgullo ni la angustia de ser diferentes. En resumen, fueron unos clásicos: «Hay clasicismo cuando una sociedad ha adquirido

una forma relativamente estable y cuando se ha saturado del mito de su perennidad» (*WIL*, 91). El escritor ni siquiera sospechaba la importancia de las facciones económicas, religiosas, metafísicas y políticas en la constitución de su público. Se permitían las sátiras, pero eran, por decirlo así, sátiras internas, psicológicas. Se suponía que lo bello estaba hecho de cristal: la distancia estética lo situaba fuera de todo alcance. Era un arte moralizante, pero basado en la premisa de que el hombre trascendería de lo psicológico hacia lo moral a causa de que todos los problemas religiosos, metafísicos, políticos y sociales estaban resueltos. En el siglo XVIII, la clase dirigente perdió el control de su ideología. La clase media creciente llegó a ser cada vez más dominante, pero el escritor no estaba todavía emparedado entre la ideología agonizante de la clase en declive y la ideología rigurosa de la clase en alza. La aristocracia todavía pasaba una pensión al escritor, pero era la burguesía quien estaba comprando los libros: el escritor estaba cobrando de los dos lados. Sartre cuenta anécdotas referentes al *status* que habían conseguido los grandes escritores: Diderot, en el calor de una discusión filosófica, pellizca el muslo de la emperatriz de Rusia hasta que le hace sangre; Voltaire en unas relaciones extremadamente tempestuosas con Federico de Prusia. Sartre parece compartir la idea de que el siglo XVIII no tuvo un sentido histórico y creyó en la universalidad de la razón. Elogia a Voltaire por su exaltado sentido del presente y ve todo el siglo XVIII como una singular polémica contra la aristocracia —constante y casi único tema del cual escribir—. El optimismo dieciochesco se extiende como una negación de la mera existencia del mal. Al hombre burgués se le puede reconocer por su negación de la existencia de las clases sociales, en especial la de la burguesía. La literatura se fue haciendo cada vez más subordinada a la ideología de la burguesía, a quien los escritores vendían sus productos a la vez que despreciaban a quienes los compraban.

Este conflicto fundamental entre el escritor y su público fue, para Sartre, un fenómeno sin precedentes. En el siglo XVII, la armonía entre el hombre de letras y el lector fue perfecta. En el siglo XVIII, el autor tenía a su disposición dos públicos realmente iguales y podía confiar tanto en uno como en otro según le venía en gana. El romanticismo intentó sin fruto evitar un claro conflicto pasando a depender de la aristocracia más que de la burguesía liberal. Esta situación, argüiría Sartre, era aplicable a

Chateaubriand, que no a la compañía, pero totalmente inaplicable fuera de Francia. En cualquier parte, al romanticismo se le identificaba con el liberalismo. Naturalmente, Sartre ve que hay liberalismo e incluso socialismo en escritores como Hugo, Michelet y otros a quienes procuró su *status* la Universidad burguesa. Yo creo que aquí Sartre emite juicios injustificables. La Universidad burguesa reconoció méritos a Michelet, un verdadero genio y prosista de gran talento; y también a Taine, a quien Sartre califica simplemente de pedante barato, lo mismo que a Ernest Renan, cuyo delicioso estilo ofrece, sin embargo, todos los ejemplos que pudieran desearse de medianía y fealdad. Sartre comenta el aumento de la importancia del proletariado. Proudhon vio la relación entre las demandas de la clase baja y los principios del arte de escribir, como hizo Marx, aunque ni uno ni otro eran hombres de letras. Cada vez más, el escritor desconocía para quién estaba escribiendo. Hablaba solamente de su soledad y se hacía a la idea de que uno escribe sólo para uno mismo o para Dios.

Sartre ataca luego a Flaubert por su escandaloso abuso de los obreros. Flaubert ni se enteró de que la burguesía era una clase opresora. Sartre describe a los artistas más nuevos, que pensaban en sí mismos como una comunión de santos y que pertenecían a una sociedad simbólica fundada en la imagen de la aristocracia del antiguo régimen. Parece estar pensando principalmente en Baudelaire —«Siento un total desprecio al comercio»— y le enoja su consumo de alcohol y de drogas. Ellos transformaron el universo en un puro objeto de contemplación. Sartre se refiere al «sistemático trastorno de todos los sentidos» de Rimbaud y finalmente al «helado silencio» de Mallarmé (*WIL*, 130). Brevemente alude al simbolismo como descubridor de la estrecha relación entre belleza y muerte —como si nadie la hubiera descubierto antes (¿qué me dicen de *Tristán e Isolda*?)—. Sartre se refiere al surrealismo citando la declaración de André Breton de que «el acto surrealista más simple consiste en bajar a la calle revólver en mano y disparar al azar contra la multitud tanto como se quiera». Luego surgió el principio de la total irresponsabilidad, de la escritura automática. Este escritor quería preservar, sin embargo, el orden social, «de modo que él pudiera sentir que, como extranjero, él era una cosa permanente. En resumen, él era un rebelde, no un revolucionario» (135). Abreviadamente, Sartre mantiene que a pesar de lo cínica y amar-

ga que pueda haber sido, la técnica narrativa del siglo XIX ofreció al público francés «una imagen tranquilizadora de la burguesía» (136).

Sartre, siempre interesado en el asunto del tiempo, dice que la novela está casi siempre escrita en tiempo pasado, mientras que la épica, que tiene un origen colectivo, está frecuentemente en tiempo presente. Sartre comenta luego, con alguna extensión, cómo los autores del siglo XIX comienzan sus relatos describiendo el público al que están dirigidos. El público representa el orden, la calma en la noche, el silencio de las pasiones; todo ello concurre en la estabilización de la burguesía, que piensa que no ocurrirá nada y que cree en la eternidad del sistema capitalista. Siempre hay un narrador interno, un ideal y universal hombre de experiencia, y el relato se sitúa en el pasado. Aunque Sartre toma sus ejemplos de Maupassant y Daudet, se da cuenta de que se han inventado nuevos métodos y hace referencia a la novela escrita en forma dialogada, nombrando a Gyp, a Lavedan y a Abel Hermant, todos alumnos suyos. Comenta con perspicacia sobre la corriente de conciencia, reconociendo que el método encierra algo de falsedad: una corriente de conciencia es necesariamente una sucesión de palabras, incluso deformadas. El llamado monólogo interior es una trasposición retórica, una trasposición poética de la vida interior, que para el novelista se ha convertido en un método entre otros. Sartre no conoce a Benito Pérez Galdós, pero sí conoce bien a Joyce y a su supuesto precursor Valery Larbaud. La novela burguesa del siglo XIX le parece una traición al proletariado. Explicando y apoyando las demandas del proletariado, el escritor lograría la esencia del arte de escribir. El marxismo habría triunfado, pero en la verdadera realidad, el marxismo, por falta de contradicciones en sí mismo, perdió la vida. Se convirtió en una iglesia. Sartre insiste de nuevo en hablar largo y tendido sobre la historicidad de toda obra escrita: «estar situado» es una característica esencial y necesaria de la libertad. Vuelve otra vez a la historia diciendo que el siglo XII ofrece la imagen de una literatura concreta y enajenada. Allí sólo se aprende a escribir sobre Dios. Es irreflexiva en comparación con nuestra literatura del siglo XX, que ha cortado todos los vínculos con la sociedad y ya ni siquiera tiene un público. Cita la extravagante observación de Jean Paulhan de que «todo el mundo sabe que hay dos literaturas en nuestros días, la mala, que es verdaderamente ilegible (en realidad se lee mucho), y la buena, que no se lee» (*WIL*, 153). Al

mismo tiempo que la literatura está en la historia, ligada a una situación específica, siempre recurre a una universalidad abstracta; incluso libros como *Le silence de la mer* de Vercor y los trabajos de Richard Wright se olvidarán cuando la situación haya cambiado: «La literatura actual solamente consigue toda su esencia en una sociedad sin clases. Sólo en esta sociedad podría... la literatura... ser realmente antropológica» (156-57). «Antropológico» es un término empleado aquí —supongo— en el sentido de «plenamente humano». Un escritor, un «empleado», sin embargo, siempre está del lado del opresor, se identifique o no con la perfección plena o divina, con la belleza o con la verdad. Es un perro guardián o un bufón —él es quien debe elegir—. Benda eligió el gorro de cascabeles y Gabriel Marcel eligió la perrera. Sartre vuelve a soñar con una literatura en una sociedad sin clases, que sería una fiesta. Sería la subjetividad de la sociedad en revolución permanente. En una sociedad sin clases, la literatura acabaría siendo consciente de sí misma. Sartre reconoce que esto es una completa utopía, y en el último capítulo pasa ya a hablar del escritor en 1947.

«La situación del escritor» comienza comparando al escritor francés, que se supone que es el único que sigue siendo un burgués, con el escritor americano, que con frecuencia ha desempeñado algún oficio manual antes de escribir libros. La vocación del escritor americano parece tener lugar en el rancho y en una tienda en la calle de una gran ciudad. Él no ve la literatura como un medio para proclamar su soledad, como lo hace el francés, sino como un medio de escapar de ella. El escritor americano medita menos sobre la gloria y sueña más con la fraternidad (*WIL*, 161). Rara vez aparece en su obra y no es solidario con los demás escritores; nada está más lejos de él que una universalidad o un destino oficial. Durante un corto tiempo es festejado; luego, perdido y olvidado. Sartre pone el ejemplo de Nathanael West, cuyo editor no tenía ni idea ni de su identidad ni de su muerte en un accidente de carretera. Sartre duda de que exista una burguesía en los Estados Unidos. Pasa luego a comentar la situación del escritor en Inglaterra, donde los escritores constituyen una casta excéntrica y ligeramente irritable que tiene poco contacto con el resto de la población. No obstante, se les considera totalmente inofensivos. Entre ellos mismos nunca hablan de literatura y viven en un aislamiento elegido libremente. En Italia, la burguesía nunca ha sido tenida

muy en cuenta y las condiciones son muy malas para el escritor. Es pobre, está mal pagado, se hospeda en sitios destartalados, demasiado grandes para poder calentarlos e incluso amueblarlos, agarrado a un lenguaje principesco demasiado pomposo para ser flexible. Finalmente pasa Sartre a los franceses: son «los escritores más burgueses del mundo» (163). En Francia no se puede escribir si no se es por lo menos licenciado en artes. Los escritores franceses están todos metidos en explicaciones literarias y en herencia de textos. La centralización los ha reunido a todos en París. Abundan las descripciones exageradas del escritor como una especie de profeta: todos los franceses tienen una idea del escritor sacada del *Jean Christophe* de Romain Rolland, o de Zola escribiendo sobre Dreyfus, o de que puede elegir la muerte de Nerval, de Byron o de Shelley. El escritor, a los franceses, les parece algo magnífico.

Sartre distingue tres generaciones de escritores franceses modernos. La primera es la formada por autores cuya producción es anterior a la Primera Guerra Mundial. Todos ellos, o bien tenían un medio de vida independiente, como Proust, Gide o Mauriac, o bien un trabajo profesional estable, como Paul Claudel, diplomático, o Georges Duhamel, médico. Lo que ellos querían era ser lo más personal que se pudiera ser. Sartre cita a un escritor que dice: «Habría que hacer todo lo que hacen los demás, pero no parecerse a ninguno de ellos». Es una especie de literatura de coartada. La segunda generación llegó a la mayoría de edad después de 1918: Jean Cocteau y Marcel Arland fueron los protagonistas; el surrealismo, el magnífico desplante. Estos jóvenes burgueses querían arruinar la cultura porque eran cultos. Sartre hace comentarios sobre el surrealismo, la escritura automática, que le parece la destrucción de la subjetividad, y para ilustrarlo recurre incluso a Marcel Duchamp y al esfuerzo de Dalí por desacreditar totalmente el mundo de la realidad. Pero de hecho, los surrealistas no destruyeron nada en absoluto. Simplemente se puso al mundo entre paréntesis. Fueron auténticos parásitos de la raza humana y su preocupación les prohibía estrictamente encontrar un público entre la clase trabajadora. Aunque predicaban «violencia permanente», acabaron en un completo quietismo. Se ofrecieron al partido comunista, pero el surrealismo sólo fue un aliado temporal. Los surrealistas no tenían lectores en el proletariado; siguieron siendo parásitos de la clase a la que ellos insultaban. Sartre pone en ridículo a Paul Morand,

el viajero del mundo, y a Drieu La Rochelle, el simpatizante del fascismo.

Al final viene el nuevo radicalismo de la más reciente generación, que no tiene historia ni ningún sentido histórico. En términos que para mí son incomprensibles, Sartre establece una diferencia entre los escritores asociados con los socialistas radicales y los que tenían relación con los *ralliés*, que parecen ser los gaullistas. No da ejemplos. Esta nueva literatura se ha convertido en una literatura de acción. Malraux y Saint-Exupéry, por ejemplo, escriben acerca de la guerra y la construcción, el heroísmo y el trabajo, hacer, tener y ser. A causa de la guerra, y por tanto la muerte, no tenemos otra elección que la de hacer una literatura de historia. Nuestro tiempo ha vivido acontecimientos horribles —Sartre hace referencia a Oradour, Dachau, Auschwitz—. Hace una reflexión sobre la tortura y llega a la conclusión de que el mal no puede quedar redimido, pero siempre se pregunta a sí mismo con sinceridad: «supongamos que a mí me torturasen, ¿qué haría yo? ¿Llegaría a ser tan abyecto como muchos llegaron a ser?». Por eso ahora tenemos que crear una literatura de situaciones extremas, crear circunstancias que reconcilien lo metafísico absoluto y la relatividad del hecho histórico. Sartre habla otra vez del influjo de Kafka, a quien se refiere como judío de la Europa del Este. Los escritores americanos nos conmueven no por su crueldad y pesimismo, sino porque se las arreglan para representar su estupor y su desesperanzada condición en medio de acontecimientos incomprensibles. Queremos hacer, por tanto, una literatura que lance al lector al centro del universo, donde nuestros libros puedan existir como existen las cosas, las plantas y los acontecimientos. Queremos sacar a la providencia fuera de nuestro mundo; ya no definiremos más la belleza por la forma o la materia, sino por la densidad de su ser. Sartre habla con desdén de la literatura de la Resistencia, considerándola como algo por lo que no hay que entusiasmarse; sin embargo, recurre otra vez a la nueva literatura de acción, síntesis de la relatividad histórica y de los absolutos moral y físico, una literatura total.

Sartre piensa que la literatura está en un claro declive. El público del escritor se está hundiendo y desaparece, y él ya no sabe para quién escribir. Sartre alude a los nuevos medios de comunicación, a los periódicos, a la radio, al cine y una y otra vez llega a la conclusión de que el destino

de la literatura está estrechamente relacionado con la clase trabajadora, pero no necesariamente con el partido comunista. Describe con escepticismo y hasta con ironía un cuadro de lo que le sucede a un escritor comunista que pretende complacer a todos los lectores a la vez que a las autoridades dentro del partido y con ello se compromete al fraude. Sartre solamente encuentra un auténtico escritor entre los comunistas: Francis Ponge. No es accidental el que escriba de la mimosa y los guijarros de la playa. Gran parte de lo que Sartre tiene que decir aquí está ya dicho, o incluso es erróneo, por ejemplo, que en los Estados Unidos, la palabra *comunista* designe a cualquier ciudadano americano que no vota a los republicanos (afirmación que data de la época de la presidencia de un demócrata llamado Truman). Existen cuatro conceptos engañosos: Nazismo, Gaullismo, Catolicismo y Comunismo francés. Sartre repite con monotonía que el destino de la literatura está unido al futuro de la Europa socialista, pero termina con este extraño mazazo: «El mundo puede muy bien prescindir de la literatura. Pero mejor aún puede prescindir del hombre» (*WIL*, 297).

Volviendo a las primeras críticas de Sartre, se tienen que destacar, pienso yo, los ensayos sobre la novela. Contienen interesantes análisis del tiempo, asumiendo, dogmáticamente, que una novela tiene que moverse, en una progresión lineal, hacia una meta futura. Condena las novelas sin ningún sentido del tiempo o un modo especial de abreviar el esquema del tiempo. Así, hay que suponer que el protagonista de *El sonido y la furia* de Faulkner no tiene futuro, y que en Dos Passos no hay más que presente. Otro de los dogmas de Sartre es el de que la novela tiene que ser completamente objetiva, sin interferencias del autor. Por eso Sartre critica a Mauriac, por juzgar a sus personajes, o «jugar a que es Dios».

Estos primeros ensayos se pueden entender sin una filosofía existencial o sin ninguna otra filosofía. *Qu'est ce que la littérature?* es una elocuente defensa en favor del compromiso u obligación, y ha desempeñado un importante papel al lograr que la literatura sea otra vez más política y polémica. Ofrece una interesante historia, aunque posiblemente diseñada con demasiada audacia, de la relación del escritor con su público. En la Edad Media, según Sartre, no había un público. Durante el clasicismo hubo un público lector identificado con el escritor. En los siglos XVIII y

XIX, el abismo existente entre el autor y los lectores se hizo cada vez mayor hasta hoy, en que el escritor es una figura aislada que se rebela contra la sociedad a que pertenece. La discusión de Sartre se basa en teorías doctrinarias y definitivamente indefendibles acerca de dos cuestiones. La literatura, afirma él, es totalmente diferente de las demás artes. Las otras artes presentan imágenes, mientras que la literatura presenta ideas y símbolos. Sartre lleva esta idea a los extremos negando cualquier clase de significado racional u objetivo a la pintura y a la música. El artista suizo Paul Klee es la única excepción que Sartre parece reconocer, aunque no aprueba el que un artista trate de presentar símbolos como significado. Del modo más sorprendente considera Sartre que toda la poesía está desprovista de significado racional y postula un contraste ásperamente formulado entre el lenguaje poético y el literario. Sartre revisa la historia de la poesía lírica esbozando rápidamente su desarrollo hacia el simbolismo, en el sentido de Mallarmé, en el que las palabras pierden su significado de diccionario y pasan a ser meras imágenes libres. Sartre detesta el surrealismo, ya que deja al poeta reducido a un autómata y lo priva de libertad. Libertad es el único concepto existencialista que impregna este libro y los posteriores de Sartre; pero, francamente, no significa nada más que la afirmación de las posibilidades de elección y un desprecio sumario del determinismo. Como todo el mundo es sumamente libre para elegir, esto permite a Sartre desentenderse de tradición, fuentes e influencias. Sin embargo, el novelista es una criatura completamente aparte que está necesariamente obligada a comprometerse en cuestiones políticas y sociales. No puede escapar de ellas. La idea de Sartre es antiestética. La belleza es un mal y por tanto la poesía es también un mal, o, al menos, una evasión de la responsabilidad y de la sociedad. El concepto de «literatura», reducido a la novela, «exige una moralidad de generosidad, de integración en la sociedad, de reconocimiento y promoción de la libertad en la libertad de otros pueblos». La literatura, pues, es voluntad de participar en lo real, mientras que la poesía es voluntad de escapar de ello. Se llama mal a lo simplemente imaginativo. Hay una compensación: belleza es igual a mal; pero también es igual a libertad. Sartre se enreda en contradicciones insolubles al condenar la belleza como un mal y al mismo tiempo deseando una literatura que lleve a cabo algo bueno, o, al menos, aspire a algún bien en sus últimos fines.

Qu'est ce que la littérature? fue el mayor éxito de sus obras de crítica, llegando a hacer enormemente popular el concepto de literatura comprometida u obligada en aquellos tiempos y dando pie a una amplia discusión. Algunas de las afirmaciones de Sartre son tan extremadas, al menos en su formulación, que nunca pueden entenderse en un sentido literal. Pero uno no puede dejar de admirar la pasión con que defiende la libertad —libertad en su más amplio sentido, no solamente en el político—.

Las biografías de Sartre, que él califica de psicoanalíticas, parecen estar todas modeladas por su propia experiencia: la primera etapa de su vida, en armonía casi incestuosa con su madre, y su terrible decepción cuando ella volvió a casarse y rompió ese vínculo. Él ve el mismo patrón en todas partes: en Baudelaire, en Mallarmé, en Flaubert, aunque con forma algo distinta en uno u otro caso. Baudelaire tenía seis años cuando falleció su padre, y su madre se casó cuando él tenía diez. Este segundo matrimonio fue el más duro golpe: «Cuando se tiene un hijo como yo nadie se casa». La justificación de su existencia había desaparecido. Según entendía Sartre, Baudelaire había elegido luego la clase de persona que sería —«esa elección irreversible por la cual cada uno de nosotros decide en una situación especial lo que será y lo que es» (*B*, 18)—. Quiso convertirse en otra persona, totalmente única, un hombre que nunca se olvidó de sí mismo. Pero Baudelaire, según Sartre, fue un hombre sin proximidad; falseó todo intento de convertirse en otra persona. Le exasperaba su propia lucidez, su capacidad para cuidar de sí mismo como si fuera otra persona. Llegó a obsesionarle un sentido profundo de su propia inutilidad, un sentimiento de que la vida no es nada sino un juego absurdo. Se volvió indiferente, perezoso y se resignó, de un modo extraño, a depender de un consejo de tutores a los que odiaba pero, al mismo tiempo, no podía o no quería librarse de ellos. Esta actitud básica de indiferencia o aburrimiento impidió a Baudelaire llevar a cabo ninguna empresa prolongada. Su libertad, su falta de fundamento, su abandono, lo atemorizaban. Sartre habla de su «sequedad de corazón», de su pereza y su abuso de los narcóticos, y de sus pueriles ideas de la moralidad que obtenía de otras personas y nunca las cuestionaba. En el proceso por *Les Fleurs du mal*, apunta Sartre, nunca intentó Baudelaire defender los contenidos de la obra. Simplemente la presentó como una obra educativa cuya intención era la de provocar horror al vicio.

Sartre tiene muy pobre opinión del cristianismo de Baudelaire y de los intentos para que se le considerara como cristiano. Rechaza la opinión del crítico católico que proclamaba que Baudelaire profesaba el catolicismo. Baudelaire ya se declaraba ateo en 1847 y Cristo parece haber sido un desconocido para él. Aunque metido en constantes revueltas, de ninguna manera fue un revolucionario y siempre mostró señales de tener mala conciencia. Cuando se revolvió contra su padrastro nunca se le ocurrió a Baudelaire destruir la idea de familia. En opinión de Sartre, Baudelaire siguió siendo el hijo. Sus padres se convirtieron en ídolos odiosos, pero no pudo escaparse de ellos. Detestaba estar solo, aunque fuera durante una hora. Quería escandalizar a sus padres, pero Sartre no está convencido de que padeciera el complejo de Edipo en el sentido de que deseara a su madre. Nunca puso en duda el carácter sagrado de sus jueces. Ciertamente, su madre fue la única persona por la que Baudelaire sintió algún afecto. Le gustaba concertar reuniones secretas con ella en museos y constantemente se presentaba, dice Sartre, con aspecto de persona culpable. Baudelaire «fue un eterno menor de edad, un adolescente de mediana edad que vivió en una situación constante de rabia y odio, aunque bajo la vigilancia y tranquilizadora protección de otros» (*B*, 66). Sartre hace hincapié en el deseo que abrigaba Baudelaire de ser libre dentro del marco de un universo ya confeccionado. Baudelaire creía en la Creación, en la poesía que es un mal —las «flores del mal»: «El infierno está muy bien para los pecados de tosca autocomplacencia, pero el alma de un hombre que desea el mal por el mal mismo es una flor exquisita» (74)—. Regularmente pecaba en público y luego condenaba su pecado considerándolo como un mal: «El supremo y único placer del amor está en la certeza de que se está cometiendo un mal». Tenía un terror físico al acto sexual porque era una cosa natural y porque era una forma de comunicación con otra persona. Según Sartre, Baudelaire concebía el pecado únicamente en la forma de erotismo; miles de otras fuerzas del mal —perfidia, vileza, envidia, brutalidad, avaricia, etcétera— le eran completamente ajenas.

Una y otra vez nos dice Sartre que Baudelaire quería convertirse en una cosa. Vivió de mala fe e incluso la elección inicial la hizo de mala fe. Nunca creyó completamente en algo que él pensara o sintiera o en ninguno de sus sufrimientos o en ninguno de sus placeres culpables. El sentir

de Baudelaire tenía un vacío interior. Una incapacidad fundamental para tomarse a sí mismo en serio armoniza con la mala fe. Paradójicamente, observa Sartre, en Baudelaire el remordimiento precede al pecado. Siente un horror tan violento de sí mismo que su vida puede considerarse como una larga serie de castigos que se aplica por su propia mano. Se propuso hacerse odioso; por ejemplo, no dejó piedra sin remover para hacer a la gente creer que era un pederasta. En una ocasión llegó a decir: «Cuando haya causado horror y disgusto a todo el mundo, entonces habré conquistado la soledad». Sartre nos recuerda un Baudelaire viviendo en la miseria, contrayendo la sífilis con prostitutas como una de las fases de su autocastigo. El hombre feliz, según Baudelaire, ha perdido tensión espiritual y ha caído. Baudelaire nunca había llegado a ser feliz porque lo consideraba inmoral. Sufrir, decía, es ennoblecerse. Su sufrimiento le permitía adoptar la postura de no estar en este mundo. Su espiritualidad era completamente negativa. Se sentía identificado con Satanás, pero Sartre piensa que Satanás no es otra cosa que un símbolo para los niños desobedientes y resentidos.

Sartre sigue insistiendo con machaconería en la creencia de Baudelaire de que la conducta natural del hombre es la maldad y que la bondad es siempre producto del arte. Él pertenece plenamente al movimiento antinaturaleza decimonónico, que cuenta con Mallarmé y Huysmans. Baudelaire no apreciaba las novelas naturalistas ni tampoco los paisajes tranquilos ni las plantas. Se confesaba «incapaz de emocionarse con las plantas». Odiaba la abundancia y el calor de la naturaleza y elogiaba la esterilidad, lo que se manifestaba en su afición a los minerales y las joyas y cualquier cosa metálica y con brillo: «Qué error es comer, dormir y hacer el amor como otro cualquiera» (*B*, 110). Como detestaba renunciar, desde el amanecer hasta el crepúsculo, Baudelaire ni por un momento cedía ante nada, lo que explica su dandismo y su precisión en el lenguaje. Era fetichista, adoraba los zapatos de mujer y rendía culto a la rigidez, a la esterilidad y a la frialdad. La luna era para él un símbolo de la frigidez. Sartre pone ejemplos de sus preferencias eróticas, su preocupación por las rameras y las gentes de la más baja condición. Baudelaire sentía horror ante la idea de proporcionar placer a alguien. Yo sospecho que muchas de estas observaciones se basan en la construcción, en suposiciones e interpretaciones de Sartre de poemas y obras en prosa, como su muy tem-

prana *Fanfarlo* (1847). Sartre acentúa la fascinación que sentía Baudelaire por la violación y el asesinato. Constantemente oscilaba, sin embargo, entre el masoquismo y el sadismo, entre el metal lunar y los cadáveres.

Podría suponerse que Sartre tenía una pobre opinión de Baudelaire como hombre al hacerle aparecer infantil, perverso y cruel, pero, de súbito, aunque rara vez emite un juicio en un libro, Sartre dice: «La nobleza y la grandeza de Baudelaire como hombre se debe, en gran medida, a su horror a dejarse llevar» (*B*, 134). Baudelaire, dice Sartre, carecía de espontaneidad: su dandismo era ceremonial, un culto al ego. Creaba a su alrededor un aura especial y se creía miembro de una *élite*, como Flaubert, Lautréamont, Rimbaud y Van Gogh. Sartre cita, como ejemplo que hace al caso, a Flaubert, que estableció como condición *a priori*, que escaparía de la burguesía y se uniría a alguna clase de aristocracia parásita novelesca. Baudelaire, además, se creía justificado y consagrado por los escritores del pasado, especialmente por Edgar Allan Poe. Para Baudelaire, el dandismo representaba un ideal más elevado que la poesía. El dandismo, para él, era un club suicida, la ejecución de una especie de «suicidio permanente». Se teñía y se rizaba el pelo, llevaba lentes de color de rosa y mostraba un gusto femenino en el vestir. Se supone que Baudelaire ha sido un hombre de ciudad, de multitudes, pero en realidad tenía verdadero horror a las aglomeraciones. Era extremadamente tímido y siempre fracasaba como conferenciante. Pero, no obstante, él se creía un *déclassé*, un bohemio; no se sentía superior sino inferior a un burgués. Se maquillaba y se vestía de forma ridícula con el fin de sorprenderse a sí mismo. Comparando a Baudelaire y Rimbaud, Sartre decide que Baudelaire fue un creador principal de la forma que simplemente clasificaba y ridiculizaba las cosas, mientras que Rimbaud era un creador de forma y materia. Sartre vuelve constantemente a la obsesión de Baudelaire con el segundo matrimonio de su madre y apunta que incluso atribuía diez años más a la edad de su padre: «Esto es lo que pasa por ser el hijo de una madre de veintisiete y un padre de setenta y dos. Por su causa me estoy haciendo pedazos». Sartre piensa que Baudelaire, en todo momento, aunque todavía vivía, estaba ya al otro lado del sepulcro. Le llegó la suerte muy pronto, cuando contrajo una enfermedad venérea a los veintiún años. *Fanfarlo* es para Sartre lo que confirma todas estas ideas del Baudelaire tardío: no hacía más que repetirse. La idea de progreso le era

odiosa, ya que le privaba de la contemplación del pasado y le obligaba a volver los ojos hacia el futuro. Pensaba que el mundo estaba llegando a un final y predecía la destrucción de los pueblos de Occidente. Constantemente trató de vivir en el pasado; solamente el pasado tenía valor. El dejarse llevar significaba caer; vivir en el presente era caer, y él se sentía libre porque era culpable.

El tema principal de Sartre —la idea de que Baudelaire no era un ser auténtico que tenía horror a la naturaleza y trataba de realizar en sus poemas una unión del ser y la existencia— lo expresa en términos que son evidentemente sartrianos y no de Baudelaire, que tenía una idea romántica de la identificación de objeto y sujeto en el acto poético. Tenía horror a la vida y quería ser maldecido. Le faltaba caridad y generosidad y no pensaba más que en sí mismo, pero cultivaba el sufrimiento, que era, a su modo de ver, idéntico al placer. Constantemente flirteaba con la idea del suicidio, aunque nunca lo intentó en serio, ya que quería ser un superviviente, un espectador que contemplara su propio sufrimiento. El sufrimiento, para Baudelaire, tenía la estructura íntima del placer. Viviendo siempre a la vista de los demás, eligió vivir para sí mismo tal y como existía para los otros. Aceptó la sociedad de su tiempo rehusando la experiencia: nada del exterior pudo cambiarlo; no aprendió nada. Su historia es la de una decapitación muy lenta y muy dolorosa. Sartre termina con la paradójica conclusión de que «la elección que un hombre hace para él mismo es completamente idéntica a lo que se llama su destino». Volviendo hacia atrás, a uno le sorprende la violenta denuncia de Sartre, en cuanto a Baudelaire como persona, basándose principalmente en *Fanfarlo*, en extractos de sus cartas y en ocasionales citas de sus poemas. Aquí no hay crítica literaria en el sentido de discusión poética, y permanece en el misterio cómo un hombre tan despreciable como el que Sartre nos pinta pudo haber producido una poesía de tan enorme calidad.

Entre las primeras biografías literarias de Sartre había una de Stéphane Mallarmé. Cientos de páginas que Sartre había escrito sobre Mallarmé desaparecieron, al parecer, de su apartamento de París cuando fue objetivo de las bombas de los extremistas de la derecha. Sartre volvió a escribirlas, pero nunca llegó a terminarlas. Este manuscrito, aunque inacabado, pasó a la imprenta por primera vez en 1978, en una edición especial de *Obliques* (n.° 18-19). Una versión ampliada, con el título *Mallarmé:*

La lucidité et sa face d'ombre, la publicó en 1986, después de la muerte de Sartre, Gallimard; y, como tercera parte, incluye un ensayo, también escrito en 1952, que por primera vez se publicó en un tomo de *Écrivains célèbres* (1953) y después se reimprimió en el tomo IV de las *Situations* de Sartre. Este pequeño libro no atrajo la atención que merece, ya que representa sus más ambiciosas y más claras manifestaciones sobre la naturaleza de la poesía y sobre la historia de la poesía francesa y la *Weltanschauung*. La obra está dividida en tres partes: la primera trata de la poesía francesa anterior a Mallarmé; la segunda es un estudio psico-analítico de las condiciones mentales de Mallarmé; y la tercera constituye un intento de definir la naturaleza especial de la poesía de Mallarmé. Sartre pensaba que Mallarmé era el más grande poeta de Francia y obviamente sentía una considerable afinidad con él, de lo que es testimonio el título de una temprana obra de Sartre, *L'Être et le néant* (1943). Para él, Mallarmé es el «poeta de la nada».

La primera parte, «La herencia estética», es en realidad un intento de explicar toda la historia de Francia y de la poesía francesa por lo que ocurrió en 1793, el culto de la Razón durante el Terror. Según Sartre, a pesar de haber mucha gente e incluso movimientos piadosos, el ateísmo ha salido victorioso en el siglo XIX. Examina a los principales poetas franceses y los acusa, en realidad, de hipocresía. Solamente simulan que Dios no ha muerto y escriben como si el antiguo credo fuera todavía aceptado universalmente y estuviera en vigor. Sartre es profundamente antirreligioso y se refiere a la historia de Cristo como «leyenda absurda propagada por los intransigentes del cristianismo» (*M*, 24). Mientras los poetas de anteriores épocas, como Musset, Leconte de Lisle y Lamartine son, por tanto, hipócritas, los poetas posteriores simplemente tornaron a un culto de la forma y de la técnica. Sartre atribuye gran importancia al influjo de la «Filosofía de la composición», de Poe, a la que hacía referencia constantemente Baudelaire e incluso la parafraseaba. El nuevo culto de la belleza es para Sartre otro ejemplo de ese apartar y eludir el ateísmo. Encuentra significativo el surgir del *poète maudit*. También dedica unas reflexiones a los asuntos contemporáneos, el pleno renacer de la filosofía cristiana, e incluso del Absoluto, en la filosofía de René le Senne y Simone Weil. Habla de la doctrina de Weil en cuanto a que «la omnipresencia de Dios es lo mismo que su universal ausencia. Esto no

debería considerarse como mera confirmación de la virulenta propagación de la falta de fe» (29). Sartre piensa que el fracaso de la poesía religiosa es paralelo al fracaso de la poesía socialista. Como de costumbre, Sartre satiriza sobre los burgueses franceses y su ridiculización por parte de otros poetas; después de todo, quienes les daban de comer eran blanco de su desprecio. No es fácil entender cómo se puede decir que la literatura, desde 1860 a 1900, se declara en «huelga de silencio». En una digresión bastante interesante discute Sartre el uso de la poesía de los trovadores, que de nuevo es considerada de origen burgués. El preciosismo del siglo XVII es una reacción similar frente a la burguesía. Sartre pone de relieve la pobreza de los poetas, con la sola excepción de Hugo, que ganó mucho dinero —unos 180 millones de francos, se supone, cantidad asombrosa para lo que se considera normal—. A todos los demás se les ignoraba, y de esto se ufanaban ellos con un orgullo principesco. La ruina de la poesía pasó a ser emblemática de nuestros fracasos personales. Sartre menciona las declaraciones estéticas de Verlaine y ve una negativa universal que los poetas llamaron «sueño». Hace comentarios interesantes sobre el impacto general de la ciencia en la poesía y sobre la preferencia del poeta por el mito de la decadencia frente al mito burgués del progreso. El arte no parece ser más que un narcótico, un falso sustituto de la religión.

Sartre hace algunas observaciones interesantes y hace uso de citas adecuadas pero, en definitiva, generaliza demasiado, como en su explicación, un tanto marxista, de que «la negación excesivamente enérgica de la burguesía está inspirada por la propia burguesía» y que «es un engaño el pretender convencer a los oprimidos de que no hay opresión» (*M*, 30). Todo el capítulo parece una diatriba contra la burguesía, obsesión que padeció Sartre durante toda su vida. Pero, naturalmente, también es muy crítico con los enemigos de la burguesía. Le extraña que Flaubert se duela de que toda la Comuna no fuera enviada a galeras y el ultraje sufrido por Leconte de Lisle al no estar el pintor Courbet con los demás ante el pelotón de fusilamiento (57). Ni Zola se escapa de la condena de Sartre. Los poetas rehúsan tomar parte en la empresa humana y el novelista experimentado rehúsa aceptar «las esperanzas y los valores de esta curiosa especie de hormiga que construye sus hormigueros a ras del suelo» (50). Sartre sigue siendo un admirador del progreso y de la expansión tecnoló-

gica. El capítulo termina achacando todo a los efectos de los acontecimientos históricos —la Comuna, el prolongado reinado de Napoleón III, el nuevo dominio de la burguesía— para terminar con una cita de Marx: «Las ideas no tienen una historia propia» (65).

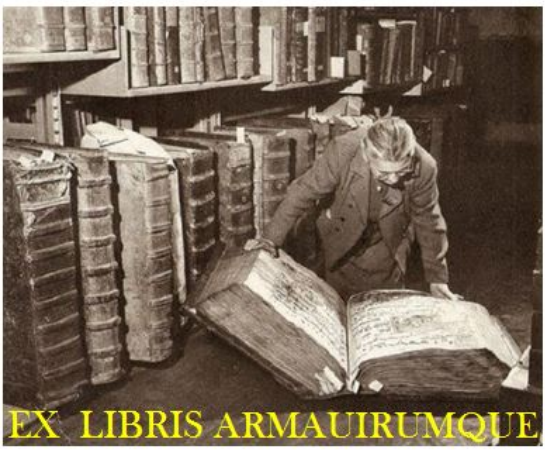
La segunda parte comienza con un esbozo psicológico del matrimonio de Mallarmé, que tiene poco interés para la historia de la crítica. Yo no puedo comprobar si Mme. de Mallarmé era una alemana estúpida a quien su joven marido formó de nuevo convirtiéndola en un ángel doméstico (*M*, 70). Me resulta difícil que se haga uso de versos fuera de su propio contexto como si fueran declaraciones del propio poeta. Sartre elabora de modo convincente el pesimismo de Mallarmé, quien, con frecuencia, estuvo al borde del suicidio, que leyó en la naturaleza la decadencia de la poesía y la muerte inminente del hombre. Sin embargo, la siguiente exposición, que sitúa a los antepasados de Mallarmé en la burocracia legal, resulta poco creíble. Sartre concede gran importancia al hecho de que el padre y el tío de Mallarmé hubieran sido miembros de la oficina de registros. Se supone que Mallarmé llevaba una vida infantil, lo que, sin embargo, puede contener un demonio en forma de hombre. Puede explicarse como un sueño sin tener en cuenta su significado común ni el poético. Sartre menciona el libro de Charles Mauron sobre las ideas obsesivas en la poesía, obra que había tenido una amplia acogida también en Inglaterra, ya que Mauron vivía en Londres. Sartre trata de ver a Mallarmé como un ser cada vez más obsesionado por la imagen del naufragio y dibuja un tenebroso y absurdo retrato del poeta y de sus llamados amigos, quienes, al parecer, eran sarcásticos y satíricos observadores de lo que consideraban como fenómeno patológico. Sartre no pudo por aquel entonces conocer la proyección de la lectura de la *Biblia* en Mallarmé, para quien esta obra es una anécdota propia que sería leída y vuelta a leer por una enorme cantidad de lectores. En mi opinión, se trata de una imagen realmente paranoica, ingenua y al mismo tiempo sobrecogedora del declive de Mallarmé. Sartre ve esto sin hacer ninguna profecía por su parte. Desde los seis años, Mallarmé es un niño que piensa que está en el mundo como en un exilio, y cree que su vida será una experiencia de fracasos. No trataré de desenmarañar el relato que hace Sartre de la relación de Mallarmé con su madre y con su abuela viuda, ni me apetece especular sobre por qué parece no haberse referido nunca a su nueva hermanas-

tra. Incluso Sartre piensa que ese asunto no puede decidirse hasta la publicación de toda la correspondencia de Mallarmé; en cualquier caso, puede que no contengan necesariamente referencias a una persona a la que apenas conocía y que evidentemente no era de su agrado, ya que ella era la mayor de los hijos de su padrastro. En opinión de Sartre, Mallarmé optó por la castidad con pleno convencimiento, lo que equivale a la nulidad; su vida es la encarnación de la esterilidad, que se refleja en sí misma y lo esteriliza. Sartre está tan convencido de esta interpretación puramente negativa de Mallarmé que rechaza cualquier intento de entender sus ideas, como el famoso pasaje acerca del ramillete de flores («Yo digo '¡una flor!' y... musicalmente evoco así la misma dulce idea, que ya ha escapado de todos los ramilletes»), como si encerraran alguna clase de platonismo: «Los que insisten acerca del platonismo de Mallarmé o son unos inocentones o unos pillos» (123).

La última parte, «Requiem por un poeta», escrito originalmente como un ensayo independiente, se centra más en el aspecto poético que en el psicoanalítico de Mallarmé. Sartre insinúa que escribir poesía en los primeros años fue para Mallarmé un modo de borrar su detestable historial. Sus escritos dan testimonio del hecho de que se mantenía distanciado del universo y que hasta sus poemas más delicados no tienen otro objeto que la poesía misma. Sartre piensa que Mallarmé es un materialista que reconoció que toda poesía, incluida la suya, era mero recuerdo. Sartre destaca los constantes lamentos de impotencia de Mallarmé como de origen teológico. Aunque la muerte de Dios impone la obligación de reemplazarlo, Mallarmé tenía la sensación de haber llegado demasiado tarde: todo se había dicho ya. Mallarmé era, por lo tanto, propenso a una total desesperación y consideró seriamente la idea del suicidio. Al parecer era de la opinión de que su suicidio destruiría el universo, idea ya expuesta por Kirilov en *Los Endemoniados* de Dostoievski, aunque Mallarmé, desde luego, no conocía la novela. La desesperación de Mallarmé le lleva a tener la sensación de que ya no queda realidad; se ha evaporado en la escritura. El significado ha desaparecido por completo. De nuevo Sartre condena con dureza cualquier intento de hablar del llamado platonismo de Mallarmé. Mallarmé no tenía interés alguno en las estructuras ideales o inteligentes de la realidad. Su idea de un poema era la de «un agujero taladrado en el ser»; produce la «ausencia total del mundo» (*M*, 141).

Sartre reconoce que esta idea contiene algo lamentablemente engañoso; aunque él no emplea el término, hace a Mallarmé sospechoso de charlatanismo. Pero después, Sartre parece que admira de nuevo a Mallarmé como héroe, como profeta y como trágico que experimentó la muerte de Dios con mucha mayor profundidad que lo hizo Nietzsche. Mallarmé pensaba, como Camus mucho más tarde, que el suicidio era el tema fundamental con que se enfrentaba el hombre. Sin embargo, Mallarmé era un poeta hasta la médula, comprometido plenamente con la autodestrucción crítica de la poesía. Sartre termina citando a Mallarmé. Sabiendo perfectamente que su arte es un fraude, Mallarmé también parece decir: «Pudiera haber sido verdad».

El ensayo de Sartre es definitivamente decepcionante. Sus observaciones sobre los antecedentes familiares y el matrimonio de Mallarmé, aunque muy especulativos, son buenos, pero no se ocupa en realidad de la poesía, excepto de una manera muy general en lo referente a la idea de poesía como silencio y nada que tenía Mallarmé. Quizás una parte de lo que una vez fue un manuscrito más completo habría estado más cerca de lo que es crítica literaria, pero lo que se conserva pertenece definitivamente a las psicobiografías de Sartre, de las cuales, la de Baudelaire es, con mucho, la más lograda.



Capítulo X

PAUL VALÉRY (1871-1945)

La teoría poética de Paul Valéry puede casi considerarse como la directamente opuesta a la de Benedetto Croce: en Croce encontramos la más completa identificación del acto creativo del autor con la obra de arte y la respuesta del lector, la más acentuada desvalorización de aquello que está a favor del sentimiento y la idea más clara de la historicidad de la literatura. En Valéry nos enfrentamos con la teoría que afirma la discontinuidad entre autor, obra y lector; que subraya un respeto a la forma, extremado al máximo, y a la forma sola, divorciada de la emoción, y que considera la poesía completamente fuera de la historia en la esfera de lo puro y lo absoluto.

Valéry expuso su poética de un modo sistemático solamente una vez: en el curso que sobre poética impartió en el Collège de France desde 1937 hasta 1945. Publicó solamente la lección introductoria, y las exiguas notas publicadas en *Ygdrassil* por Georges Le Breton, que abarcaban dieciocho lecciones entre el 25 de diciembre de 1937 y el 25 de febrero de 1939, suponen poco más. La lección introductoria se mueve dentro de los límites de unas consideraciones filosóficas preliminares. Un estudio de la gran cantidad de notas acumuladas por Valéry durante su llamado silencio (desde 1892 a 1917) [1] y una completa transcripción del curso apenas modifican lo que ya sabemos de las estudiadas declaraciones de Valéry en los ensayos publicados, reunidos principalmente en los cinco tomos de *Variété* (1924-44) y en *Pièces sur l'art* (1931), en los ensayos de *Poésie* (1928), en «Réflexions sur l'art» (1935), en dispersos

prefacios y conferencias y en el gran número de aforismos a lo largo de obras como *Mélanges* (1941) y *Tel quel* (2 t., 1941-42). Valéry no es un filósofo sistemático ni un esteta; él propone ideas que, a veces, al menos superficialmente, son contradictorias; dentro de ciertos límites es un crítico práctico y, por encima de todo, es un poeta practicante que examina el proceso creativo o especula acerca de su propia habilidad. De modo implícito propone cuestiones fundamentales sin reclamar o intentar resolverlas dentro de un marco consistente.

Gran parte del interés del pensamiento de Valéry está precisamente en lo que pretende, en lo que sugiere, en su extremismo, que, sin embargo, sólo se mantiene provisionalmente, muchas veces a causa de un argumento determinado o para contradecir opiniones ya aceptadas con el fin de sorprender o escandalizar, para experimentar con un pensamiento y ver adónde podría llevar.

Valéry, como muchos otros teóricos, distingue muy claramente entre autor, obra y lector, pero va más allá que los demás escritores que yo conozco en la duda de la continuidad que pueda haber entre los tres e incluso de la conveniencia de esa continuidad. Se lamenta de que en la mayor parte de los estetas uno encuentra «confusión de consideraciones, algunas de las cuales sólo tienen sentido para el autor, otras son únicamente válidas para la obra y aun otras que lo son solamente para la persona que se enfrenta con la obra. Cualquier propuesta de reunir estas tres cosas es ilusoria». Más positivamente afirmaría que «productor y consumidor son dos sistemas esencialmente distintos» (*O*, 2:801, 1:1346; *CW*, 14:391, 13:96) y, con mayor audacia, que «el arte, como valor, únicamente depende de su no identificación (del productor y consumidor), de esta necesidad de intermediario entre productor y consumidor» («Réflexions», 64; *CW*, 13:143). Valéry compendia:

> En resumen, una obra de arte es un objeto, un producto humano [*fabrication*] hecho con intención de afectar a determinados individuos de un modo determinado. El fenómeno Arte puede estar representado por dos transformaciones perfectamente diferentes (es la misma relación que se da en economía entre producción y consumo). Lo que es extremadamente importante observar es que las dos transformaciones —una que se produce desde el autor al *objeto manufacturado* y otra que expresa el hecho de que el objeto o la obra modifica al consumidor— son totalmente independien-

> tes. De ello se sigue que siempre deberían considerarse separadamente («Réflexions», 63; *CW*, 13:142).

O sea, el arte *no* es comunicación, realmente no es comunicación directa entre autores y lectores. «Si lo que le ha ocurrido a una persona fuera comunicado directamente a otra, todo el arte se derrumbaría, todos los efectos del arte desaparecerían» («Réflexions», 64; *CW*, 13:143). «La ignorancia mutua de los pensamientos y necesidades del producto y el consumidor es casi esencial para el efecto de una obra» (*O*, 1:1348; *CW*, 13:98). Pero no es fácil ver cómo una teoría como ésta puede sostenerse en su formulación extrema: si el abismo entre creador, obra y lector fuera insalvable no habría obras y, las que existieran (si las hubiere), serían totalmente incomprensibles. Pero aunque Valéry pone a prueba su teoría sin considerar siquiera sus consecuencias, tiene razón cuando hace ver las dificultades de estas relaciones: ¿Tiene la obra algo que ver con el autor? ¿Tiene la interpretación que el lector haga de la obra algo que ver con su significado supuestamente «real»? Valéry responde: «muy poco»; pero en mi opinión difícilmente puede contestar: «nada en absoluto».

Si consideramos por separado cada uno de los tres factores y comenzamos con el autor, podemos apreciar que Valéry tiene el valor que le presta su propia convicción y no está realmente tan interesado, o no tan principalmente interesado, por el producto, la obra de arte, como por el proceso de producción, el proceso creativo independiente de su resultado. Realmente, si uno quisiera explicar el origen psicológico o genético de la teoría de Valéry, probablemente encontraría que partió de su interés por el proceso creativo y fue motivada por éste. Valéry se interesa por esta actividad en sí misma y por eso crea la autocaricatura un tanto monstruosa de Monsieur Teste: escribe con mucho detalle sobre Leonardo da Vinci, el hombre universal. Cuando en un discurso formal, un tanto vacío, con motivo de un aniversario Valéry hace elogios de Goethe en los mismos términos que los empleados para Leonardo, implícitamente se está elogiando a sí mismo, o más bien al ideal que él se ha forjado para sí. Goethe es el creador potencial que posee el genio de la transformación, de la metamorfosis: es Orfeo, Proteo (*O*, 1:534, 538; *CW*, 6:151, 156-57). Las especulaciones de Goethe sobre la metamorfosis y la evolución atraen más a Valéry que su poesía. Admira la combinación de científico y

poeta. El pensamiento de Valéry continúa de tal manera en este nivel general de creatividad humana que puede asimilar la creatividad artística y la creatividad científica con el término genérico de *especulación*. El ensayo sobre *Eureka*, de Edgar Allan Poe, está inspirado en esta identificación (o por la esperanza en esta identificación) de ciencia y poesía mediante el elemento común de la imaginación, si bien Valéry evita emplear el término (*O*, 1: 154-67; *CW*, 8: 161-76).

Si uno está interesado en este tipo de proceso creativo, menospreciará la obra de arte. Esto es lo que hace Valéry, tanto de palabra como de hecho. Durante sus muchos años de silencio se dio cuenta, obviamente, de que estaba elaborando sus ideas y su personalidad y que la expresión y, especialmente, la publicación eran puramente secundarias respecto a su actividad interior. «Para mí, la Gran Obra es la de conocer la obra como tal; conocer la transformación más general, de la cual las distintas obras no son sino aplicaciones locales, problemas particulares». Por eso la obra de arte se concibe como existente únicamente en el acto de su creación. «La poesía es esencialmente *in actu*» (*O*, 2:1516, 1:1415; *CW*, 15:302, 13:69).

> Una obra de la mente sólo existe en acción. Fuera del acto no queda nada sino un objeto que no tiene ninguna especial relación con la mente. Transporten una estatua que ustedes admiren a un país muy diferente del nuestro y se convertirá en una piedra sin significado; un Partenón en nada más que una pequeña cantera de mármol. Y cuando una obra de poesía se utiliza como colección de dificultades o ejemplos gramaticales, inmediatamente cesa de ser una obra de la mente, ya que el uso que de ella se hace es sumamente ajeno a las condiciones en que salió a la luz, mientras, al mismo tiempo, se le niega el valor de consumo que le otorga significado (*O*, 1:1349; *CW*, 13:100).

Implícitamente, desde luego, aquí se deplora la discontinuidad o se la considera como condición que hay que superar bajo condiciones ideales, pero se sigue poniendo el énfasis en el acto de la composición y no en sus resultados. Por eso Valéry pudo decir a un entrevistador que una obra nunca está terminada, que se la expone al público bajo la presión de circunstancias externas (Lefèvre, 109). Lo único que podemos hacer es abandonarla. Valéry supone siempre que primero surge una idea y des-

pués su vestido artístico o, más bien, su configuración o su forma. La comunicación demasiado precipitada de un pensamiento perjudicaría al proceso artístico.

No es sorprendente que Valéry nos haya concedido algunos minuciosos relatos introspectivos sobre la composición de sus poemas y que sobresalga en este análisis. Pero cualquiera que sea el interés específico de estas «maravillas de introspección», como las llama T. S. Eliot, Valéry, necesariamente, consigue aportar muy poco a la teoría, puesto que su introspección conduce a la conclusión de que no hay ninguna relación directa entre un específico estado mental del autor y la obra misma. Más aún, podría haber una distancia considerable entre la idea original, el germen de la obra y el producto acabado. Rechaza la analogía orgánica de la concepción, el desarrollo y el nacimiento: no hay ninguna continuidad entre el acto de la concepción y la obra producida. El germen de una obra de arte puede ser cualquier cosa: «A veces una determinada cosa, un grupo de palabras, a veces un simple ritmo, a veces (incluso) un esquema prosódico... Es importante recordar que un germen puede ser tan bueno como otro cualquiera... Un hoja de papel en blanco, un momento de ocio, un *lapsus linguae*, una equivocación en la lectura; una pluma que resulta agradable coger». Cualquier cosa podría sugerir el tema para un poema. El estado poético es «perfectamente irregular, inconstante, involuntario, frágil... lo perdemos, como lo obtenemos, *por accidente*». Podría llamarse a esto teoría de la inspiración, pero Valéry es reacio a admitir la inspiración: «Creía y sigo creyendo que es innoble escribir sólo por entusiasmo. El entusiasmo no es un estado de la mente de un escritor». La inspiración no es una garantía del valor de un producto: «El espíritu sopla donde quiere: se le ve soplar sobre los locos» (*O*, 1:1415, 1321, 1204-05, 1490; *CW*, 13:69, 7:60, 7:131).

Si la poesía, o el arte en general, no es inspiración, es obvio que no es sueño. En una época en la que el surrealismo, el freudismo y el simbolismo afirmaban la afinidad de la poesía y el sueño, Valéry la repudia con énfasis, aunque reconoce que «el universo poético presenta claras analogías con el universo de los sueños» y que, como hecho histórico, esta confusión de la poesía con el sueño ha sido comprensible desde los tiempos del romanticismo. Pero la «verdadera condición de un verdadero poeta es lo más distinta posible del estado de sueño. En la primera no

puedo ver nada sino esfuerzos voluntarios, flexibilidad de pensamiento, sumisión de la mente, reservas y el triunfo perpetuo del sacrificio... Quienquiera que habla de exactitud de estilo estará invocando lo opuesto al sueño» (*O*, 1:1363, 476; *CW*, 7:198, 11).

Aunque Valéry reconoce alguna sugerencia irracional inicial, tal como dos ritmos que insisten en ser oídos, como los describe en «Memorias de un poema» (*O*, 1:1464-90; *CW*, 7:100-32), todo el énfasis, en la práctica, está puesto en la parte de especulación racional después del momento de la concepción, en el cálculo poético, en la actividad del poeta en la elección entre varias posibilidades, su clarividente búsqueda, sumamente consciente, de un juego o un deporte. Valéry disfruta pensando en el arte de la poesía como «un deporte del pueblo insensible a los valores convencionales del lenguaje común». Dice él, en términos ligeramente diferentes, que un poema es «un juego, pero un juego solemne, regulado, significativo», o una «especie de cálculo» o un álgebra. Así, «todo poeta verdadero es necesariamente un crítico de primer orden», pero, desde luego, esta crítica de ninguna manera hace del poeta un filósofo. Valéry, de manera bastante sorprendente dado su intelectualismo, separa bruscamente la poesía de la filosofía, no como acto, sino como resultado. «Todo poeta auténtico», admite, «es más capaz para el razonamiento correcto y para el pensamiento abstracto de lo que generalmente se sabe». Sin embargo, la poesía filosófica es imposible, ni siquiera es posible la idea. Valéry menosprecia a los poetas filósofos como Alfred de Vigny: «Filosofar en verso era, y todavía es, lo mismo que si uno quisiera jugar al ajedrez con las reglas del juego de damas» (*O*, 2:1530, 546, 1515, 1:1335-36, 2:667; *CW*, 15:324, 14:96, 15:301, 7:76, 77, 14: 225).

Lo que Valéry exige de la poesía es siempre algo puro, algo *sui generis*, y por eso la poesía no puede ser continuación de la personalidad del autor; es, y tiene que ser, impersonal para ser perfecta. «La perfección elimina la persona del autor» o, aun con más energía: «No veo que ese algo que me sigue recordando al hombre que hay detrás tenga que ver con el arte... La obligación del escritor, su función propia, es desvanecerse, desaparecer poco a poco del cuadro, borrar sus huellas, no dejarse ver, ocultar sus intereses personales, su vida sentimental... Lo que da el ser a una obra no es quien la firma. Lo que le da el ser no tiene nombre». Lo que Valéry admira en la poesía es el esfuerzo de hombres como Vic-

tor Hugo y Stéphane Mallarmé (sorprendente emparejamiento) «por conseguir formas de discurso no humanas, un discurso absoluto, discurso que sugiere un determinado modo de ser independiente de cualquier persona; en cierto modo, una divinidad del lenguaje» (*O*, 1:453, 2:801, 635; *CW*, 7:289, 14:390-91, 209). Valéry considera mínima la continuidad entre autor y obra y, en especial, reprueba o rechaza las emociones de la vida ordinaria como temas del arte. «Nuestros pensamientos más importantes son los que contradicen nuestros sentimientos», dice y repite (*O*, 2: 642, 764; *CW*, 14:218, 347). «Toda emoción, todo sentimiento, indica un defecto de adaptación». Valéry reprueba el efecto emocional del arte. Se lamenta de que cuando era joven y leía el *Lucien Leuwen* de Stendhal, por ejemplo, la ilusión que experimentaba era tan fuerte que ya no podía «distinguir claramente entre mis propios sentimientos y los que el artificio del autor me comunicaba... *Lucien Leuwen* produjo en mí el milagro de una confusión que detesto» (*O*, 2:866, 1:555; *CW*, 14:470, 9:177). No es necesario decir que Valéry detestaba la literatura confesional y miraba con frialdad el criterio de «sinceridad» o «buena voluntad»:

> Todo lo que pretende despertar un sentimiento... las novelas de amor, Musset, los mendigos, el pobre de Victor Hugo, Jean Valjean, me produce disgusto cuando no cólera. Pascal jugando con la muerte, Hugo con la pobreza, aunque sean unos virtuosos con sus instrumentos, para mí son esencialmente repugnantes. El esfuerzo estudiado para provocar lágrimas, romper corazones, excitar mediante algo demasiado bello o demasiado triste, me hace despiadado. La emoción me parece un medio prohibido. Es innoble hacer débil a cualquiera» (*O*, 2:1533; *CW*, 15:328).

Por eso nada le parece más absurdo que «confiar al papel las penas de uno... ¡Qué idea tan curiosa! Ahí está el origen de muchos libros malos y de todos los peores». En su ensayo sobre Stendhal, aunque no trata con antipatía a este autor, lo considera como un explotador de la sinceridad: «La voluntad de ser sincero con uno mismo es inevitablemente un principio de falsificación». Un autor como éste es un actor que llega al cinismo partiendo de una ambición desesperada: «Cuando ya no sabemos qué hacer para crear una conmoción y sobrevivir, nos prostituimos, exponemos nuestros *pudenda*, los ofrecemos a la vista del público». Cuando cuenta la historia de su vuelta a la poesía, Valéry, con cierta tristeza,

admite que «la mayoría de los autores han intentado la tarea de reproducir las emociones inmediatas a la vida, y los más grandes poetas lo han conseguido». Pero él siempre reprobó la literatura que trataba de convertirlo y convencerlo: «No me gusta imaginarme, a lo largo de la página que estoy leyendo, una cara de regocijo o de burla en la que se ve reflejada la intención de hacerme amar lo que odio u odiar lo que amo» (*O*, 2: 866, 1:572, 565, 1471-72; *CW*, 14:469, 9:199, 190, 7:109). Ésta es misión de la política y de la elocuencia, pero no de la poesía, y ciertamente no de la poesía que Valéry quiere escribir. Él quiso seguir un camino diferente y lo hizo. Tiene una idea muy clara de una obra de arte construida por el intelecto, libre de aditivos personales y emocionales, poesía pura o, como él mismo dice alguna vez, poesía *absoluta*.

Valéry emplea en sus primeros tiempos la expresión «poesía pura», ya antigua, en el prólogo a *Connaissance de la déesse* (1920), de Lucien Fabre, para sugerir el ideal de los simbolistas, que siempre seguirá siendo un ideal aunque Valéry reconozca que tan sólo es un ideal abstracto [2]. Es una tendencia hacia el máximo rigor en el arte, «hacia una belleza nunca más consciente de su génesis, nunca más independiente de todos los *asuntos* y libre de atractivos o sentimientos vulgares así como de los agresivos efectos de la elocuencia». Es «el vacío perfecto y el cero absoluto de la temperatura, ideales que no se pueden alcanzar y a los que uno sólo puede aproximarse al precio de una serie de esfuerzos agotadores». Es «pura en el sentido en que un físico habla de agua pura» (*O*, 1:1275-76, 1451; *CW*, 7:46-47, 185). Poesía pura es la poesía «que resulta, mediante una especie de *agotamiento*, de la supresión progresiva de los elementos prosaicos de un poema. Por elementos prosaicos hemos de entender todo lo que *sin daño* se puede decir también en prosa; todo: historia, leyenda, anécdota, moral, incluso filosofía, que existe por sí misma sin la necesaria cooperación de la canción» (Lefèvre, 65-66). Para Valery la pureza de la poesía es, evidentemente, una norma de enjuiciamiento: «un poema es digno cuanta más poesía pura contenga». A veces Valéry piensa que es una mezcla de una dosis de oro puro entre materia extraña: «Se puede llamar poema a lo que está compuesto, en la práctica, de fragmentos de poesía pura insertados en la sustancia de un discurso» (*O*, 1:1453, 1457; *CW*, 7:180, 185).

Pero, ¿cómo se puede distinguir de la prosa lo que es oro puro? La poesía, antes que nada, no puede parafrasearse, no puede reducirse a su

contenido prosaico. Valéry condena con términos muy duros la herejía de la paráfrasis: «Nada bello puede resumirse... Homero, Lucrecio, no fueron puros todavía. Los poetas épicos, los didácticos y otros semejantes, son poetas impuros». El «absurdo ejercicio escolar que consiste en poner en prosa el verso... implica la creencia de que la poesía es un *accidente* de la *sustancia* prosa. Pero la poesía existe sólo para los que, a sus ojos, una operación como ésa es imposible y que reconocen la poesía por esta verdadera imposibilidad». La imposibilidad del parafraseo implica, lógicamente, la imposibilidad de traducir poesía: «Las traducciones de los grandes poetas extranjeros son proyectos de arquitecto en los que sólo figuran los edificios, los palacios, los templos, pero todo lo demás, lo ornamental, no aparece» (*O*, 2:638, 1:1509, 2:638-39; *CW*, 14:213, 7:156, 14:213).

Pero, ¿por qué no puede la poesía reducirse a prosa, a pensamiento o a tema? Valéry tiene varias respuestas: una, muchas veces repetida, es la de que el lenguaje de la prosa muere cuando es entendido, mientras que la poesía exige repetición, exige y sugiere un universo. La prosa es práctica, presupone unos fines: «Tan pronto como se ha conseguido el fin, las palabras mueren». Pero el universo de la poesía es «un universo de relaciones recíprocas análogo al universo de los sonidos dentro del cual el pensamiento musical nace y se mueve. En este universo poético, la resonancia triunfa sobre la causalidad». El poema tiene que «mantenerse en una condición lo más remotamente alejada posible de la de la prosa». Más aún, «el universo poético surge del número o, mejor, de la densidad de imágenes, figuras, consonancias, disonancias, por el acoplamiento de los giros y el ritmo, que es lo esencial para evitar todo lo que pudiera llevar de nuevo a la prosa» (*O*, 1:1501-03; *CW*, 7:146-47). Valéry vuelve a ocuparse aquí de viejos temas de estética: el aislamiento contemplativo de la poesía, su divorcio del mundo de los propósitos, su creación de un mundo nuevo. Esto último sólo puede lograrse mediante la explotación al máximo de los recursos del lenguaje, desposeyendo a su mundo de lo que hay del hablar ordinario mediante el sonido y el metro y todos los ardides de la metáfora.

Valéry destaca la íntima relación del poeta con el lenguaje: repite la famosa anécdota referente a Edgar Degas, quien se lamentaba de que, aunque estuviera lleno de ideas, no podría escribir poesía, a lo que con-

testó Mallarmé: «Mi querido Degas, la poesía no se escribe con ideas, se escribe con palabras» (*O*, 1:1324 [cf. 1:748]; *CW*, 7:63 [cf. 8:324]). Para Valéry, el poeta tiene una especie de «materialismo verbal»: «Sabéis que sólo las palabras y las formas constituyen el verdadero discurso». Los poetas son los que combinan y ordenan las palabras. «Se tienen que ajustar estas palabras complicadas como bloques irregulares, especulando sobre las posibilidades y sorpresas que tales arreglos nos deparan, y dar el nombre de 'poetas' a quienes la fortuna favorece en esta tarea». La verdadera grandeza de los poetas es la de ser capaces de «captar claramente con sus palabras cosas que tan sólo han vislumbrado fugazmente en su mente». La literatura, toda la literatura, al parecer, «es en verdad una especulación, un desarrollo de ciertas propiedades del lenguaje». El poeta crea su propio lenguaje especial, un lenguaje dentro de un lenguaje: «Al igual que el poder político, acuña su propia moneda». En definitiva, «el problema es cómo extraer de este instrumento práctico (el lenguaje cotidiano) los medios para llevar a cabo un trabajo esencialmente no práctico» (*O*, 1:1456, 2:113, 483, 1:1423, 2:640, 1460; *CW*, 7:183, 4:108, 14:17, 11: 88, 14:216, 7:189).

Si la poesía es palabras, no son éstas, desde luego, palabras aisladas, sino palabras dentro de una norma, palabras a las que se da forma. Se podrían reunir las más extremadas manifestaciones formalistas de Valéry. Cita al poeta provenzal Frédéric Mistral con muestras de aprobación: «*No hay nada sino la forma*... la forma sola protege las obras de la mente». Tiene buena opinión de Mallarmé, con el cual «el material no es ya *causa* de la 'Forma': es uno de sus efectos». El contenido «*no es otra cosa que una forma impura*, es decir, una forma *confusa*». Valéry elogia a Hugo porque con él «la forma siempre es quien manda... El pensamiento, con él, se convierte en un medio y no en el fin de la expresión». Y de sí mismo dice: «Yo subordino el contenido a la forma (cuando más cerca estoy de mis *mejores* condiciones); siempre me inclino a sacrificar lo primero a lo último» (*O*, 1:584, 710, 657, 589, 2:1515; *CW*, 7:253, 8:298, 289, 7:258, 15:301).

Valéry se lamenta de que «el filósofo no comprende fácilmente que el artista pase casi de la misma manera de la *forma* al *contenido* como del *contenido* a la *forma*». La forma, dice él invirtiendo las imágenes habituales, es «el esqueleto de las obras, pero algunas obras no lo tienen. To-

das las obras mueren, pero las que tienen esqueleto duran mucho más que las que son completamente blandas». Esta concepción formalista se extiende al origen del poema: «una idea preciosa, conmovedora, 'profundamente humana' (como dicen los zopencos), surge a veces de la necesidad de enlazar dos estrofas, dos desarrollos de un mismo tema». Valéry llegó a decir una vez que «los principales personajes de un poema son siempre la suavidad y el vigor del verso» (*O*, 1:1245, 2:679, 635, 1:485; *CW*, 8: 124, 238, 14:209, 7:22). Pero, en conjunto, Valéry rara vez llega hasta ese extremo de formalismo que sólo podía equipararse con el del grupo ruso.

Con mucha más frecuencia piensa Valéry en la poesía como colaboración de sonido y sentido, un compromiso entre los dos. Concibe sonido y sentido como «dos variables independientes» entre las cuales no hay absolutamente ninguna relación (*Bulletin de la Société Français de Philosophie* 31 [1931]: 118; *CW*, 13:142). Las palabras son signos arbitrarios; no hay una relación natural entre sonido y sentido. La doctrina del *mot juste* no tiene justificación: «Flaubert estaba convencido de que para toda idea existe una única forma... Esta delicada doctrina, desgraciadamente, no tiene sentido». Por eso la unión de sonido y sentido que el poeta establece es arbitraria pero indisoluble: «El valor de un poema reside en la indisolubilidad de la unión de sonido y sentido. Ahora bien, ésta es una condición que parece exigir lo imposible. No hay ninguna relación entre el sonido y el significado de una palabra... Sin embargo, es misión del poeta darnos la sensación de que hay una íntima unión entre la palabra y la idea». Esta unión tiene que resistirse a la disolución: «Si el sentido y el sonido (o el contenido y la forma) se pueden disociar con facilidad, el poema se *descompone*». Esta unión de sonido y significado es canción, pero no canción del todo. Debemos recordar que Valéry también dijo que la poesía es cálculo, deporte, ejercicio, incluso un juego. Pero, al parecer, canción (*chant*), en la mente de Valéry, no es literalmente canción (*carmen*); es también encantamiento, conjuro, encanto, magia. Valéry titula a una colección de sus poemas *Charmes*; y también quiere darle el significado que sugiera la función originaria de la poesía: «En cada poeta verdadero hay un hombre muy antiguo; todavía bebe en las fuentes del lenguaje». Pero este primitivismo es reconciliable con el mayor refinamiento. Mallarmé, el menos primitivo de los poetas, dio... la fórmula mágica» (*O*, 1:1476, 1333, 1505, 651, 649; *CW*, 7:114, 74, 150,

8:281, 279). El poeta es el Orfeo que da la vida a toda la naturaleza (*O*, 1:651; *CW*, 8:282), que posee el poder anímico del hombre antiguo. De este modo, toda la poesía será, y tiene que serlo, metafórica: «El poeta que multiplica las figuras está descubriendo de nuevo, dentro de sí mismo, el lenguaje en su *estado naciente*» (*O*, 1:1440; *CW*, 13:86).

La poesía es figurativa y embrujadora, y, desde luego, métrica. Valéry encuentra poca utilidad al verso libre. Siempre elogia los méritos de los esquemas estrictamente métricos y de todas las convenciones poéticas: «Las exigencias de una prosodia estricta constituyen el artificio que da al lenguaje natural las cualidades de un material resistente». En el verso, tal y como lo interpreta Valéry, tiene que haber una colisión entre el habla y la norma métrica, e incluso las reglas más artificiales de la métrica francesa son buenas (aunque arbitrarias), lo mismo que es también buena cualquier clase de restricción. Incluso un escaso vocabulario se considera algo bueno: «Un vocabulario restringido, a partir del cual se saben formar numerosas combinaciones, es más valioso que treinta mil palabras que no hacen otra cosa que turbar los actos de la mente». Valéry defiende las formas estróficas y le cautiva el soneto. Le gustaría encontrar a su inventor en el infierno. Por malos que pudieran haber sido sus sonetos, Valéry quiere decir a este inventor: «Te tengo en mi corazón por encima de todos los poetas de la tierra y del infierno... Has inventado una *forma* y los más grandes se han acomodado a esta forma». El argumento constante es el valor de la convención, de la restricción, incluso de las cadenas: «La restricción solamente puede lograrse de modo arbitrario». Valéry restablece así una de las más viejas doctrinas de la poética, la de las dificultades vencidas. Esta «dificultad vencida» es para Valéry un criterio de valoración: «Todo juicio al que se quiera someter una obra de arte tiene que tener en cuenta, en primer lugar, las dificultades que el autor se ha propuesto superar» (*O*, 1:480, 1137, 1254, 590; *CW*, 7:16, 10:128, 7:160, 14:150, 7:151). No es necesario señalar que Valéry prefiere el clasicismo al romanticismo: el clasicismo es superior a causa de las convenciones señaladas.

Todas estas elaboradas convenciones, la danza, incluso la danza con grilletes, están ahí con un propósito: realizar esa obra de arte ideal, unificada, sin relación con nada, atemporal, imperecedera, eterna, algo que sobrepasa el deterioro de la naturaleza y del hombre, algo absoluto. El

poema, dice Valéry, es «un sistema cerrado de todas las partes, en las que nada puede modificarse» (citado en *Journal*, de Charles du Bos, tomo correspondiente a 1921-1923 [1946], 222). La belleza, según la define Valéry, es precisamente «el sentimiento de la imposibilidad de variación». Más aún, «lo que está definido, lo que es completo, nos produce la sensación de ser impotentes para modificarlo». «Lo que no está completamente terminado no existe todavía», dice paradójicamente, en especial si consideramos su constante insistencia en la idea de la poesía como acto, como una actividad continua y sobre la imposibilidad de terminarla. Pero éste es precisamente el lejano ideal de perfección para el que Valéry tiene que renunciar, decididamente, a buscar palabras. La belleza es en definitiva inexpresable. Ello implica un efecto de inefabilidad, imposibilidad de admitir descripción, lo que significa «inexpresabilidad»: «La literatura, mediante las palabras, intenta crear la situación de carencia de palabras». Por eso está justificada en la poesía la existencia de una obscuridad dominante: «Lo que es claro y comprensible y corresponde a una idea precisa no produce el efecto de lo divino». En definitiva, «todo lo que es bello, generoso, heroico, en esencia es obscuro, incomprensible... Quienquiera que jure fidelidad a la claridad, renuncia con ello a ser un héroe» (*O*, 2:714, 1:374-75, 2:893, 773; *CW*, 14:282-83, 562-63, 505, 359).

Este curioso criterio de resistencia a la transformación ocupa el centro del ideal de poesía de Valéry. Valéry descubrió que la *Phèdre* de Racine resistió los intentos de cambiarla: «Aprendí, por experiencia directa e inmediata sensación, lo que es perfección en una obra de arte» (*O*, 1:508; *CW*, 11:195). Falta de resistencia en esto es lo que Valéry considera la principal objeción que se puede poner a una novela:

> Como lector de novelas y de historias no puedo dejar de observar la libertad que todas estas obras me conceden para modificarlas según me plazca... Las novelas exigen pasividad. Pretenden forzarnos a que les tomemos la palabra. Deberían poner cuidado en no despertar la facultad de invención, en cuanto a detalles, que hay en todos nosotros, al menos igual que la del autor y que, en cualquier momento, puede ser ejercida de modo diabólico y puede divertirse modificando el texto introduciendo un número infinito de sustituciones posibles que permite toda narración sin alterar el tema de manera notable... Por esto es por lo que yo admiro a esos novelis-

> tas que nos dicen que viven (como lo dice uno de ellos) sus personajes, y que los viven hasta el punto de ser vividos por ellos más que vivirlos a ellos. Estoy convencido de que dicen la verdad, ya que yo mismo, una o dos veces en mi vida, experimenté algo análogo, creo, a esa especie de encarnación. Pero, ¿cómo puede justificarse el hecho de que todo termina en el papel, que por intensa e íntima que sea la ilusión del autor, queda traducida en palabras, en frases fijas ya de una vez para siempre para todo el mundo, expuestas a nuestros ojos, a las reacciones y maniobras de una mente que puede ser una mente activa?[3].

Valéry, con la imaginación, puede reescribir una novela, y es por eso por lo que es un «género sencillo», decididamente inferior a la poesía. Pero esa no es la única razón por la que Valéry desprecia la novela. La novela es también «histórica», está basada en la verdad y en la memoria, y ni la verdad ni la memoria significan nada en el arte para Valéry. No le preocupan las memorias. «Yo, desde luego, no buscaré el tiempo perdido», dice aludiendo a sus diferencias con Proust. Exactamente lo mismo que no le preocupa recordar su propio pasado, tampoco le preocupa la historia. «Yo soy anti-histórico», dice con brusquedad; y con frecuencia se lamenta de los efectos de la historiografía: incitar las pasiones nacionales, mantener vivos los viejos agravios e ilusiones (*O*, 2:1530, 1506; *CW*, 15:324, 288, 324).

Su otra objeción a la novela es la de que pretenda ser reflejo de la «verdad»: «Mientras el mundo de la poesía es esencialmente cerrado y completo en sí mismo al ser un puro sistema de ornamentos y accidentes del lenguaje, el universo de la novela, incluso el de la novela fantástica, está ligado al mundo real, exactamente como se combina imperceptiblemente un telón de fondo con los objetos reales entre los que va y viene quien lo contempla». Valéry encuentra desconcertante este recurrir a la verdad. ¿Cómo es que «una colección de detalles que en sí son insignificantes y carentes de valor pueden cada uno provocar un interés apasionado y dar una impresión de vida?». «La novela», dice en algún otro lugar, con ligera diferencia en la idea, «es posible por el hecho de que esta verdad no cuesta nada... como el aire o la luz del sol. Se presta a infinidad de composiciones de igual posibilidad». Además, la novela es, naturalmente, prosa en el sentido de Valéry. «A diferencia de los poemas, la novela puede resumirse; en otras palabras, su argumento se puede contar.

Se puede abreviar sin que materialmente cambie la historia; ... puede también ser traducida sin que pierda valor. Puede admitir un desarrollo interno y puede prolongarse indefinidamente». Lo mismo se puede decir de la poesía épica o de cualquier poema largo. «Puede resumirse... Una melodía no se puede resumir», dice Valéry con intención devastadora, puesto que *a priori* están ya excluidas de su definición de poesía la afirmación y la verdad (*O*, 1:770, 771, 2:1515, 1:771-772, 2:638; *CW*, 9:296, 297, 15:1302, 9:297-98, 14:213).

Es cuestión de pura lógica el que Valéry no sepa qué hacer con el drama, aunque él mismo escribió escenas dramáticas, diálogos y lo que él llama «melodramas» [4]. «Todo lo que es dramático en la vida, en la historia, etcétera, me parece de interés secundario... Esta indiferencia para con lo que son incidentes violentos y espectaculares me explica el por qué no soy un novelista, un historiador o un dramaturgo» (*O*, 2:1524; *CW*, 15: 314-15). Le desconcierta francamente por qué encuentra el hombre placer en la tragedia. Reconoce que:

> al hombre le gusta alimentarse de la visión de la desgracia de los demás. Hace dos siglos, las señoras iban a ver cómo se torturaba a la gente. En cualquier caso, parece que el género trágico se opone totalmente a que se produzca en el alma el estado de suma elevación que el arte puede crear en ella: el estado contemplativo, el estado del conocimiento sensorial en el que todas las nociones y emociones que no pueden tener cabida en la composición de una vida armoniosa, aunque momentánea, son eliminadas al mismo tiempo (prólogo a *Dieu est innocent* [1946], xiv-xv, de Lucien Fabre; *CW*, 7:239).

Sorprendentemente, sin embargo Valéry reconoce que la tragedia griega ha logrado lo imposible:

> Al poner en escena las más atroces historias del mundo se ha impuesto en ellas la perfección y la pureza de una forma que comunica de manera insensible al espectador de crímenes y maldades una sensación indefinible que le hace considerar estos horribles desórdenes con ojos divinos... (Puede) siempre regresar de la emoción a la comprensión, del exceso a la mesura, de lo excepcional a lo normal y de la naturaleza derrumbada a la presencia inalterable del profundo orden del mundo (prólogo a *Dieu est innocent*, xv; *CW*, 7:239-40).

No se puede evitar pensar que Valéry podría haber admitido el mismo poder transformador del arte en otros casos, incluso en la épica o en la novela social. Él mismo admite que, «en el orden de las artes no hay ningún tema ni ningún modelo que la realización no pueda ennoblecer o degradar, convertirlo en motivo de disgusto o en pretexto para el entusiasmo». En lo que él mismo hace, insiste más y más en un único tema para la poesía: el de «la vida de la inteligencia (que) constituye un universo lírico incomparable... Hay un inmenso reino de la sensibilidad intelectual», del que hasta ahora no se ha ocupado la poesía (*O*, 2:1329, 1:796; *CW*, 12:109, 9:18). Valéry tenía razón en insistir en este descubrimiento; todos los artistas recomiendan el arte que ellos practican. Cada artista es un apologista de su propio arte y esto es, en parte, lo que interesa a la crítica. Pero como teoría general de la literatura parece una idea extremadamente reducida, exclusiva, purista, algo que, por especial, tiene difícil aplicación fuera del sistema único y cerrado de la «mente civilizada» de Valéry.

El ideal de poesía de Valéry sigue siendo el absoluto, casi congelado en la grandeza de la «Forma pura». Una estructura de tal rigidez es de suponer que sus lectores tendrían que comprenderla tan puramente como fue concebida, tan impersonalmente como fue creada. Pero aquí se interfiere la firme idea de discontinuidad entre autor y lectores que tiene Valéry. Una obra de arte, en su opinión, se presta a multitud de interpretaciones, tan sólo tiene una vaga relación con su público. Una obra de arte es esencialmente ambigua: «Es un error contrario a la naturaleza de la poesía, y que incluso le puede ser fatal, decir que a un poema le corresponde un único significado verdadero que es conforme o se identifica con algún pensamiento del autor» (*O*, 1:1509; *CW*, 7:155-56). Valéry, con una especie de maliciosa cortesía, escribió las introducciones a los comentarios de Cohen sobre *El cementerio marino* y los de Alain sobre *Charmes*, en las cuales se las arregla para elogiar a los autores sin aceptar ni una sola de sus interpretaciones (*O*, 1:1496-1506, 1507-14; *CW*, 7: 140-52, 153-58). «Mis versos tienen el significado que se les da», dice con brusquedad. «No hay ningún sentido que sea el verdadero en el texto. El autor no tiene ninguna autoridad. Sea lo que sea lo que él quería decir, él ha escrito lo que ha escrito». La última parte de su manifestación es totalmente defendible: en ella se reafirma su sospecha de buenas inten-

ciones. «Los versos malos están hechos de buenas intenciones». Valéry tiene mucha razón cuando dice que «una vez que ha aparecido una obra, su interpretación por parte del autor ya no tiene más valor que la interpretación que le dé otro cualquiera... Mi intención es solamente mi intención y la obra es la obra» (*O*, 1:1509, 1507, 2:678, 557; *CW*, 7:155, 152, 14: 236, 109).

Esta idea de la independencia de la obra respecto de su autor, de la «falacia intencional», no resuelve el problema de la interpretación. No todas las interpretaciones son iguales: persiste la cuestión de cuál es la correcta. Valéry parece más cerca de la verdad cuando dice: «No hay ninguna obra, por buena que sea, que no sea susceptible de una gran variedad de interpretaciones igualmente verosímiles. La riqueza de una obra es el número de sentidos que se le pueden dar y los diversos valores que se le pueden atribuir sin que deje de ser la misma obra» («Un Éloge de la virtuosité», *Centenaire de Paganini* [1940]; reproducido en *Vues* [1948], 357). El acrecentamiento del significado en el proceso de la historia es un hecho: grandes obras de arte han demostrado su vitalidad mediante la diversidad de su atractivo. Valéry reconoce los efectos de la historia sobre el significado de una obra de arte: «El cambio de una época a otra, que es el cambio de lector, es comparable al cambio realizado en el propio texto, cambio que siempre es imprevisible e incalculable». Valéry se hace eco de una frase de Coleridge cuando dice que «ciertas obras las crea el público. Otras obras determinadas crean su propio público» (*O*, 1:494, 2:478; *CW*, 7:33, 14:10). Pero Valéry se permite paradojas arriesgadas cuando afirma el papel de la «interpretación errónea creativa» («Réflexions», 64; *CW*, 13:144) o nos ofrece este breve diálogo: «No entiendo bien este texto... No te preocupes. Yo encuentro cosas bellas. Me las sugiere. Importa poco que yo sepa lo que dice el autor. Mi error se hace autor» (*O*, 1:373-74, 817; *CW*, 14:562, 9:44). Aquí estaría abierto el camino a todo tipo de capricho y a una anarquía extremada. La ruptura entre la obra y el autor sería completa.

Pero no tenemos que dar mayor importancia a las irreconciliables contradicciones y paradojas de Valéry. Cuando habla de Descartes advierte que «todo sistema es una empresa de la mente contra sí misma... Si uno trata de reconstruir a un pensador a partir de un examen de sus textos solamente, está en camino de inventar monstruos incapaces de vivir en

proporción directa al cuidado estricto que uno ha puesto en la elaboración del estudio» (*O*, 1:817; *CW*, 9:44). No tenemos que empeñarnos en que haya unidad en el pensamiento de Valéry; no debemos inventar un monstruo lógico. Contentémonos con haber mostrado los motivos principales de su idea de la poesía.

Lo que antecede es una reproducción de una conferencia que yo pronuncié sobre Valéry dentro de una serie que organizó la Universidad de Washington, Seattle. La escribí como contraste de otra sobre Croce, quien asociaba autor, obra y lector de una forma casi total, mientras Valéry argumentaba a favor de la discontinuidad entre autor, obra y lector. Sé que mi exposición sobre Valéry, que documenta por completo estas ideas, puede ser objeto de crítica por ofrecer manifestaciones ambiguas tomadas de la enorme cantidad de sus escritos. Tengo que admitir que el énfasis que pone Valéry en la «intención» subvierte la idea de un abismo que separa totalmente al autor del lector. Se puede alegar que intención presupone un autor, y no puede suponerse, como lo hace Valéry con frecuencia, que está flotando en el aire como un puente entre autor y lector, puente que Valéry despreciaría como absolutamente innecesario.

Pero Valéry fue un autor extraordinariamente prolífico, cuyas obras, ahora reunidas en la edición de la Pléiade, llenan dos volúmenes de 1.669 y 1.829 páginas, respectivamente. Estos volúmenes, naturalmente, no son, de ninguna manera, únicamente de crítica literaria. Abarcan, como abarcan los intereses de Valéry, todo lo referente a la cultura francesa, con incursiones también en otras literaturas, especialmente los clásicos, como la obra de Goethe, y tocan toda clase de temas, los sociales y los políticos. En estas obras, Valéry reflexiona acerca del estado de nuestra civilización en general, no solamente en Francia.

Valéry, nacido en 1871, estudió Derecho en su juventud y más tarde consiguió un destino oficial en una oficina de estadística. Pero adquirió cierta reputación principalmente como anfitrión de gente joven con la que gustaba entablar conversación. Todo el mundo sabe de su estrecha amistad con Stéphane Mallarmé y, después de la muerte del poeta en 1898, Valéry asumió la fama y la posición de su amigo como una especie de oráculo. Publicó dos breves monografías que tratan del proceso poético, sirviéndose de Leonardo da Vinci y de Miguel Ángel con toda libertad para propagar un culto al genio. Pero después de estos dos libritos,

Valéry se sumió en el mutismo como autor hasta 1917, cuando, a la edad de cuarenta y seis años, publicó un poema titulado *La Jeune Parque*. Después de la Primera Guerra Mundial comenzó a escribir ensayos, principalmente sobre literatura, aunque no con carácter exclusivo.

El primero de los cinco tomos de sus *Variétés* (1924) comienza con un ensayo titulado «Villon y Verlaine», que a mí me parece una obra maestra de caracterización y de narración. Describe descaradamente a François Villon como ladrón y asesino. Valéry da mucha importancia al perdón que el rey Carlos VII expidió en 1455 con relación a la muerte de un clérigo a quien Villon había matado de una puñalada en la ingle. «Es algo notable», dice Valéry, «que este acto expreso de clemencia se fundara enteramente en la versión que dio Villon del caso» y que su excusa de defensa propia fuera aceptada sin recusación ni investigación judicial (*CW*, 9:243). Se compara a Villon con Verlaine, a quien Valéry, cuando era joven, solía ver cojeando por las calles próximas a la Sorbona: sucio, con una vieja capa y unas pobres zapatillas; componía, sin embargo, la más sutil, la más deliciosa, la más personal y a veces más sentimental poesía en lengua francesa. El ensayo dice, por ejemplo, que la vida de un hombre no tiene nada que ver con el valor ético de su obra. Villon era un canalla, Verlaine un mendigo bohemio. La poesía de ambos estaba viva, sin embargo, y seguirá viva cuando todos los detalles de sus vidas estén completamente olvidados.

El primer ensayo va seguido de una larga serie de estudios literarios que, sin embargo, son, a primera vista, completamente engañosos. Valéry parece estar escribiendo una historia de un escritor y su relación con su obra. Se ocupa, por ejemplo, de La Fontaine y su poema épico *Adonis* y lo compara con la *Fedra* de Racine. A su parecer, estas dos obras no tienen absolutamente nada que ver con las vidas de sus autores. *Fedra*, dice, es perfecta, y también lo es *Adonis*, y ni la una despide el olor de los amoríos de Racine ni la otra el de la desenfrenada vida del bufón La Fontaine. Después Valéry se dedica en serio a un relato sorprendentemente bien hecho de los cánticos espirituales del siglo XVII que él ha seleccionado con exquisito gusto. Luego, de repente pasa a una satírica discusión sobre Voltaire, satírico él a su vez. Valéry ridiculiza la inscripción que hay en una pequeña iglesia de la hacienda de Voltaire en Ferney, en la que se lee: DEO EREXIT VOLTAIRE, y menciona el deseo de Joseph de

Maistre de que «se le hubiera erigido una estatua... por el verdugo» (*CW*, 9:136). Valéry tacha todo el siglo XVIII de «poco poético», demasiado conforme con «la detestable idea de D'Alembert, que tuvo la osadía de decir que el mejor verso es aquel que está más cerca de la buena prosa» (9:137). Todo el siglo XIX, mientras tanto, le parece una época de decadencia de la poesía. No se ha ganado nada, según Valéry, con las «mentiras sentimentales» que él encuentra en Chateaubriand. Luego se ocupa con alguna extensión de lo que considera la visión totalmente falseada del mundo que ofrece Balzac. Después viene la gran figura de Victor Hugo, a quien Valéry considera un formalista puro sirviéndose de una cita de Mistral, el poeta de la Provenza: «Solamente la forma hace que se conserven las obras de la mente» (*CW*, 7:253). Pero incluso a Hugo, a pesar de ser necesariamente reconocido como poeta de gran fuerza y de extendida influencia, lo ridiculiza finalmente tratándolo de vulgar filisteo.

Valéry desprecia luego todo el siglo XIX en beneficio de una sola figura: Stéphane Mallarmé. En gran número de ensayos y memorias defiende Valéry a Mallarmé contra las acusaciones de obscuridad, preciosismo y esterilidad. Estos estudios tienen sus momentos cómicos, como cuando Valéry relata su encuentro con un hombre que, «con una especie de indignación desesperada y sufrimiento», le dijo sobre la poesía de Mallarmé: «Pero señor, yo soy doctor en letras ¡y no puedo entender una sola palabra de lo que dice!» (*CW*, 8:261).

La admiración de Valéry por Mallarmé, a quien visitaba con frecuencia hasta pocos días antes de su muerte, nos lleva al tema del simbolismo. En «La existencia del simbolismo», conferencia pronunciada en Lieja en 1936 para celebrar el quincuagésimo aniversario del simbolismo, Valéry expone muy razonablemente su extrañeza por la celebración de 1886 como fecha del nacimiento del simbolismo a pesar de que «no hay nada escrito, no hay nada que los supervivientes recuerden que, en esa fecha que se le asigna, existiera con ese nombre»: «Estamos haciendo simbolismo; estamos anunciando su nacimiento hoy, en la feliz edad de los cincuenta». Es maravilloso, dice Valéry, «pensar que estamos celebrando la existencia, hace cincuenta años, de algo que estuvo ausente del universo de hace cincuenta años», y confiesa sentirse «feliz y honrado por tomar parte en la generación de un mito, en pleno día» (*CW*, 8:217). La vieja cuestión del nombre, *simbolismo*, molesta mucho a Valéry. Él cuenta una

anécdota del famoso astrónomo Arago, director del Observatorio de París, que en 1840 recibió la visita de un miembro de la familia real. Arago invitó a su visitante a que mirara por el gran telescopio «la más bella estrella del cielo» diciéndole: «Ésa, Monseñor, es Sirio». El príncipe miró la estrella durante algún tiempo y luego dijo: «Entre usted y yo, Señor Director, ¿está usted totalmente seguro de que esa magnífica estrella se llama Sirio?» (8:216).

Valéry es consciente de que entre 1860 y 1900 existió un conjunto de obras y autores al cual se le llama hoy simbolismo, pero, como el príncipe de Arago, él «tampoco está completamente seguro de que ese sea su verdadero nombre» (*CW*, 8:217).

Una vez que hemos clasificado ya las obras de ese período como clásicas, románticas o realistas, nos queda, dice Valéry, una cuarta categoría de obras inclasificables, como las *Illuminations* de Arthur Rimbaud o *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé. Estas obras no se parecen absolutamente en nada; no tienen nada en común con ninguna otra. El simbolismo no es otra cosa que «el mismo rasgo que separa a cada una de ellas de nuestros primeros tres grupos» (8:218). No puede haber nada como una estética simbolista. El secreto de lo que hace de los simbolistas una comunidad, dice Valéry, está en cualquier cosa; y trata de demostrar que la única cosa que podemos encontrar que sea común a todos ellos es su sufrimiento, su falta de reconocimiento por parte del público y su desdén mostrado ante ello. Todos los simbolistas admirados tuvieron que sufrir. Edgar Allan Poe murió en una máxima indigencia, Baudelaire fue perseguido, Wagner fue silbado en la ópera de París, Verlaine y Rimbaud eran unos personajes vagabundos y sospechosos, Mallarmé fue ridiculizado en los periódicos más ínfimos.

El simbolismo, termina Valéry, no era para el sector más amplio del público, sino solamente para los «escasos felices». No era una escuela; quizás se le podría calificar de «mística», ya que «satisfacía y sostenía a más de un corazón tan efectivamente como un credo formal» (*CW*, 8: 224). Pero si el simbolismo se convirtió en asunto de religión, fue una religión sumamente individualista y Valéry tiene la sensación de que el simbolista «trata de ser él mismo mediante él mismo» (8: 226). Observa, por ejemplo, que Baudelaire consideraba la música «tan diabólica como sagrada» (8:230). Valéry cree que los poetas simbolistas forman un con-

junto religioso que se parece a una orquesta más que a una iglesia y arguye que Mallarmé, buscando «reconquistar para la poesía el imperio que había sido conquistado por los grandes compositores modernos», enfocó la literatura como ningún otro lo había hecho antes (8:231-32). Valéry discute todo el debate acerca del verso libre francés sin, al parecer, formarse una opinión. Luego concluye su intervención, de un modo que me resulta extremado, declarando que «nunca pareció tan alta la Torre de Marfil» como con los poetas simbolistas (8:239).

En un ensayo de 1944 sobre Mallarmé, Valéry se extiende comentando la idea del poeta referente a que «el mundo ha sido creado como para terminar en un bello libro» (*CW*, 8:296), a su mística y casi bíblica concepción del lenguaje: «la palabra». En religión tenemos la oración, la invocación y el conjuro, pero para Mallarmé el lenguaje llega a ser también un instrumento de «espiritualidad», un instrumento de «transmutación directa de deseos y emociones en presencias y poderes que se hacen 'realidades' en sí mismas» (8:296-97). Mallarmé llegó a hacerse cada vez más a la idea de que el objeto no es la causa de la forma; es uno de sus efectos: «Cada verso se convierte en una entidad que tiene una razón física para existir. Es un descubrimiento, una especie de 'verdad intrínseca' que ha sido arrancada del dominio del azar. En cuanto al mundo, ninguna realidad tiene otra excusa para la existencia que la de ofrecer al poeta la oportunidad de jugar una sublime partida contra él, una partida que está perdida por anticipado» (8:298). Esta adoración del lenguaje tiene sólo aplicación a una etapa posterior de la obra de Mallarmé, que comenzó muy humildemente, como ya sabemos, por ejemplo, con la anécdota que cuenta Valéry referente al pintor Degas con su frustrada ambición de llegar a ser un poeta y la advertencia que recibió de Mallarmé de que «la poesía no se escribe con ideas sino con palabras» (8:324).

Como miembro principal de la Comisión Permanente de Artes y Letras de la Liga de las Naciones, Valéry fue invitado, en 1932, a ser el orador principal en la ceremonia conmemorativa del centenario de la muerte de Goethe. Este centenario se había convertido en un gran acontecimiento político. El Presidente de la República, Paul Doumer, estaba entre los oyentes y Valéry comenzó su «Discurso en honor de Goethe» expresando la esperanza de los hombres de la cultura de una unión europea, profetizando con audacia que la civilización europea original, que, como la de

la antigua Grecia, combinaba el saber y la belleza, estaba en decadencia. En el discurso, Valéry tarda algún tiempo en mencionar a Goethe por su nombre y luego admite que el alemán es una lengua «que tengo la desgracia de no entender» (*CW*, 9:148). Observa, como excusándose, que sólo puede considerar el asunto como extranjero, desde fuera, añadiendo que Goethe es hoy día «una personalidad transfigurada por la fama y, por así decir, convertida en alguien con su propia gloria» (9:149). Luego retrocede un tanto calificando de ingenuidad la tentativa de «definir» a alguien. «Un intento de re-crear a un escritor», arguye, «es un intento de re-crear una capacidad de realizar obras completamente diferentes de la suya propia, pero, sin embargo, de tal forma que *sólo él* pudiera haberlas escrito» (9:150); extraña exigencia para sustituir la compleja y voluminosa obra de Goethe por algún tipo de falsificación intelectual. Dice Valéry que nosotros decimos «Goethe» exactamente igual que decimos «Orfeo» y que «su nombre, de modo inmediato, irresistible, nos trae a la mente una figura prodigiosa, un monstruo de comprensión y de poder creativo, un monstruo de vitalidad, un monstruo de temperamento vario, un monstruo de serenidad». Después de la «transformación en obras inmortales de todo lo que la experiencia de un ser humano pudo captar en el curso de su existencia», este monstruo «se ha transformado al fin en un *mito* porque obligó a la posteridad a crear, a exaltar para siempre a ese GOETHE incomparable que ahora vemos alzarse de nuevo, después de un siglo, hasta el más alto zénit de los cielos de la mente» (9:151).

Tras esta definición un tanto extraña, meteorológica, de la fama de Goethe, Valéry torna a reflexiones más mundanas o corrientes. La fama de Goethe, dice Valéry, se debe principalmente a su muy larga vida y a sus constantes observaciones de sí mismo. Su larga vida abarcó «toda una gama de reacciones, tanto de conflicto como de armonía, que fue capaz de provocar todo aquello con lo que él llegó a tener contacto» (*CW*, 9:152). Goethe tuvo la buena fortuna de vivir «al final de una época y al principio de otra». Valéry traza un breve bosquejo de los encantos de la vida civilizada del siglo XVIII, la elegancia, el sentimiento y el cinismo que se combinan en él: «Los salones congregaban a geómetras y místicos junto a las señoras... Goethe participaba ciertamente de las cosas buenas de la vida» (9:153). Se refiere luego al hecho de que Goethe, siendo niño, aprendió francés con el conde Thorane, que estaba alojado en casa del

autor, en Francfort, ciudad supuestamente libre durante la Guerra de Siete Años. Más tarde, Goethe fue testigo de los cambios ocasionados por la Revolución Francesa, que despertó en las naciones la «conciencia de todas las fuentes de su poder» y compuso la «ruidosa obertura a la nueva era» (9:153).

Pero Valéry describe a Goethe como un ser menos afectado por el torbellino de la Revolución que por los trastornos que sufría la literatura. Shakespeare, a quien Voltaire había convertido en un autor europeo, es acusado ahora de haber matado la tragedia —la tragedia francesa, quiere decir, particularmente Racine y las obras del propio Voltaire—. Herder hacía renacer la tradición alemana y anunciaba el agotamiento del arte francés. En Alemania, «los augustos padres del pensamiento del siglo XIX», Kant, Fichte y Hegel y los que iban a ser «los sublimes padres de la música», vivían y trabajaban no lejos de la casa de Goethe. En aquellos tiempos se descubrían las ciudades de Pompeya y Herculano, las teorías de Newton y de Laplace dominaban en el campo de la ciencia, y la «electricidad, desde Volta a Ampère, fue explorada y reconocida como el fenómeno fundamental del universo» (*CW*, 9:154). La ciencia de la química halló su fundamento. El propio Goethe, a la vez que despreciaba las matemáticas, se convertía en un sutil y profundo investigador en biología. Dice Valéry que Goethe tenía «genio para la transformación» y lo llamaba «Poeta y Proteo». Hace una referencia a Weimar, donde Goethe llegó a ser un «cortesano, confidente y ministro» que encontraba tiempo para ocuparse del teatro de la ciudad incluso al tiempo que dirigía varios experimentos en el campo de la botánica. En Weimar «respiraba Goethe una agradable atmósfera de libertad». Era quizás, dice Valéry, el último hombre que disfrutaba de Europa en su perfección» (9:156).

Pero una libertad como ésa tenía sus desventajas. Proteo ha de conservar lo que es único bajo las formas muy distintas que él asume. Valéry alude a Júpiter transformándose en un toro, un cisne o una lluvia de oro: «no tiene que permanecer ligado a una de estas formas para siempre preso en la trampa de sus propios diseños seductores; en resumen, transformado para siempre en una bestia». Goethe, como Júpiter, nunca se dejó cazar. Poseía «genio para liberarse y huir», un fuerte instinto de libertad. Atravesó momentos de pasión y otras circunstancias sin quedar nunca preso. En cuestiones del corazón, «su Demonio sumamente lúcido le

ofreció amor», pero siempre escapó. Según Valéry, Goethe «sacrificó a todas las mujeres al Eterno Femenino» (*CW*, 9:158), que es una misteriosa aplicación errónea del coro final de la segunda parte del *Fausto* de Goethe. El «demonismo» del poeta alemán es una forma de orgullo, un orgullo que se eleva hasta el nivel metafísico que Valéry cree hacerlo «equivalente a infinita modestia» (9:159). El demonismo es un principio de la naturaleza que él juzga como plenamente natural. «La más diminuta hoja tenía para él más significado que cualquier palabra», arguye Valéry, «y casi en el último día de su vida estaba diciendo a Eckermann que ningún discurso valía una raya, ni siquiera la trazada por casualidad. Era un poeta que menospreciaba las palabras» (9:160). (Después de sesenta y seis años he releído, de la A a la Z, las *Conversaciones con Goethe* de Johann Eckermann y no puedo encontrar en ellas ningún pasaje que remotamente se parezca a esta manifestación atribuida a Goethe.)

Luego compara Valéry la actitud de Hamlet, frente a la calavera, con la de Fausto. Hamlet sostiene en la mano la calavera, habla de su horror al vacío y «siente asco», la arroja lejos con repugnancia. Pero Fausto recoge con frialdad el «horrendo objeto». Él sabe que esa lúgubre meditación no conduce a ninguna parte, únicamente a «ese futuro pasado que es la muerte». Examina el cráneo con gran atención y compara esta concentración con «el esfuerzo que ha realizado en el pasado para descifrar viejos manuscritos, terminando en una meditación sobre los cráneos de hombres y bestias» (*CW*, 9:160). La facultad imaginativa de Goethe se contenta con el «estudio y la representación del mundo visible». Valéry alude a la famosa canción de Linceo: «¡Dichosos ojos míos, lo que habéis visto es bello!», y cita la declaración de Goethe: «Nunca me he puesto a pensar sobre el pensamiento». Solamente pensaba acerca de la apariencia de las cosas. Sin embargo, Valéry reconoce que Goethe no se contenta con la simple observación, sino que más bien intenta o busca descubrir el plan de la naturaleza a través de la botánica y la anatomía, una prueba más, según Valéry, «de la diversidad —y lo que también podría llamarse incompatibilidad ordinaria— de los dones que es esencial para las mentes del orden más elevado» (9:162). Pero Goethe no ve la realidad natural como estática, sino como una metamorfosis. Valéry lo elogia como a uno de los fundadores del «Transformismo», o la teoría de

la evolución, añadiendo que Goethe, como Rousseau, fue uno de los primeros en reaccionar contra toda la mecánica analítica derivada de las leyes de Newton.

Arguye Valéry que en Goethe hay dos facetas, la clásica y la romántica. Era un erudito, un científico, pero también un místico, «un místico de una clase poco corriente, dedicado por completo al mundo exterior» (9:167). Trata de llegar a concebir la naturaleza de una forma que no es ni la de Newton ni la de Dios; por lo menos no la del Dios «que presentan las diferentes religiones». Rechaza la idea de una sola creación porque ve la evolución de los organismos como una abrumadora refutación de esta idea. Goethe, declara Valéry, era «la misma esperanza». Rechazaba todo lo que pudiera debilitar su voluntad de vivir y «no retrocedía ante ninguna aparente contradicción si la contradicción ofrecía probabilidades de enriquecer su mente» (9:167). Valéry lo compara con «aquel dios monstruoso venerado en Roma, el dios del tránsito, de la transición, que contemplaba todas las cosas posibles con sus dos caras que miraban en sentidos opuestos: Jano *bifrons*». Goethe tiene una cara «vuelta hacia el siglo que estaba acercándose a un final, la otra... hacia nosotros»; del mismo modo que presenta a Alemania «una cara que es clásica por su belleza» y a Francia «otra enteramente romántica» (9:168). Valéry desarrolla aún más esta idea de contradicción. El alma lírica de Goethe, dice, alterna con la botánica; es un erudito y un intrépido; combina la nobleza y el candor con el cinismo de Mefistófeles. Por encima de todo, «conciliaba a su voluntad a Apolo y Dionisos, lo gótico y lo clásico, el infierno y Plutón, Dios y el Diablo; de la misma forma que su mente conciliaba orfismo y ciencia experimental, Kant y lo demoníaco, y todas las cosas en general con lo que estuvieran en contradicción» (9:168). Lo que más importa a Goethe es la libertad, la libertad de Hegel, de Fichte, de Newton.

Al llegar a este punto, Valéry pasa a tratar de un encuentro decisivo que impresionó profundamente a Goethe: su reunión, en 1808, con Napoleón. Goethe siempre pensó de este encuentro como «su mejor recuerdo y la coronación de su orgullo» (*CW*, 9:169). Valéry llama a Napoleón «Fausto con una corona sobre su cabeza». Aparece como «emperador de la mente e incluso de la literatura», mientras que Goethe aparece como «la encarnación de la mente» (9:171). Napoleón, que sabía que el futuro del hombre depende de la reputación que deja tras de sí, saludó a Goethe

diciendo: «Sois un hombre», es decir, trató a Goethe como a un igual. Valéry piensa que Bonaparte sería la figura ideal para una tercera parte de *Fausto*. (Su diálogo *Mon Faust*, sin embargo, no tiene nada que ver directamente con esta idea.) Continúan las analogías. Napoleón, obsesionado con el ideal de la «acción completa», acción que «es imaginada y construida en la mente con increíble precisión hasta el más mínimo detalle y luego ejecutada con la prontitud y la fuerza de un muelle o de una bestia salvaje», es comparado a César en su capacidad para «entender y manejar a todos los pueblos del mundo» (9:172). Análogamente, Goethe «reclutó, reunió y manejó a Eurípides y a Shakespeare, a Voltaire y Trismegisto, a Job y Diderot, a Dios mismo y al Demonio». Es «capaz de ser Linneo y Don Juan». Tanto Napoleón como Goethe se dejaron seducir por Oriente; Bonaparte por su aprecio «de la religión islámica, marcial y simple», y Goethe «en su entusiasmo por Hafiz», al mismo tiempo que ambos admiraban a Mahoma (9:173). Pero Valéry se pregunta: «¿qué hay más europeo que sentirse atraído por Oriente?». Napoleón y Goethe manifiestan su desprecio a la ideología: Goethe no quiere pensar sobre el pensamiento; Napoleón detesta los planes abstractos que no exigen una verificación o ejecución. Ambos se parecen además en su actitud respecto a la religión, que oscila entre el respeto y el desprecio.

Napoleón, sin embargo, era un hombre apasionado que todo lo ponía en acción, que aceptaba «una especie de volcanismo aplicado al arte de la guerra y hasta lo llegaba a practicar en el campo de la política porque su propósito era rehacer el mundo en un plazo de diez años» (*CW*, 9:174). Y aquí ve Valéry la gran diferencia entre los dos hombres. A Goethe «no le preocupaban los volcanes». Había asumido «la profunda noción de la transformación imperceptible» y creía en la «lentitud maternal de la naturaleza». Goethe es, dice Valéry, «un sabio con algo de demonio por su afán en la perfección y bastante de lo que era absoluto e inalienable en la libertad del intelecto para servirse del demonio y, al final, dejarlo burlado». Es un «Pontifex Maximus», un gran constructor de puentes entre los siglos y las formas de cultura. Entre sus antigüedades, sus herbarios, sus grabados y sus libros, Goethe, ejerciendo la «magistratura de la mente europea», llegó a ser «un Júpiter lúcido y supremo de oro y marfil, un dios de la luz». Vivió durante los diez años posteriores a la muerte del emperador en su pequeño Weimar, que Valéry califica de «especie de

Santa Elena deliciosa», comparando a Müller y a Eckermann con los dos franceses que sirvieron a Napoleón y se ocuparon de registrar los acontecimientos de sus últimos días... «¡Qué noble ocaso!», termina Valéry, «¡Qué idea de la plenitud y la gloria de la vida... Fausto podría decir ahora: 'Momento, eres tan hermoso. Consiento en morir'. Pero cuando Helena lo llama él parece *salvado*, elevado por acuerdo universal al primer lugar entre los Padres del Pensamiento y los Doctores de la Poesía: PATER AESTHETICUS IN AETERNUM» (9:175).

El «Discurso en honor de Goethe» decepciona a causa de las muestras de un escaso conocimiento de las obras de Goethe y porque ni siquiera intenta describirlas. El énfasis lo pone Valéry siempre en las observaciones biológicas de Goethe, aunque no es él el único crítico que considera la residencia de Goethe en Weimar como el final de su poesía sincera y espontánea o que prefieren verlo como científico o ministro más que como poeta. Este discurso ilustra de manera extraña la principal concepción de Valéry, su preocupación por la creatividad como tal, por el público lector y el efecto de la fama de una obra. Pero el discurso pasa demasiado rápidamente de una creatividad generalizada a los muy concretos descubrimientos en botánica y anatomía para ocultar el puente que no puede negarse: autor y obra no pueden separarse excepto por obra de los nuevos nihilistas de la deconstrucción.

Tenemos que tener en cuenta que Valéry pronunció este discurso en razón de su cargo (como vicepresidente de la comisión francesa en honor de Goethe en su centenario) y ante diferentes auditorios y en diversos lugares: en Francfort, que celebró este aniversario de un modo clamoroso; en Zúrich, en la Universidad, y posiblemente en algunos otros lugares. Por eso se veía obligado a hacer una exposición elogiosa de Goethe tanto como hombre como en su faceta de escritor. Daba lo mismo, con tal de que se elogiara a Goethe y se le alegorizara como a una serie de dioses griegos y romanos: Proteo, Júpiter, Jano *bifrons*, Valéry se las arregla para llegar a una conclusión algo ambigua. Goethe queda reducido a su fama y a su influencia y al final se vaporiza en un mito que Valéry astutamente lo hace análogo al «mito» del simbolismo. Cuando celebramos el quincuagésimo aniversario del nacimiento del simbolismo, aunque no podemos encontrar ningún texto para documentar el uso del término por parte de poetas y críticos cincuenta años antes, estamos presentes en la

creación de un mito. Y Valéry sugiere que también es éste el caso de Goethe. Su presencia fue grande, pero no estamos muy seguros de que fuera más grande que su fama. Valéry parece decir que, como los orígenes del simbolismo, también es Goethe, de algún modo, una ficción. Al final, Valéry permite a Goethe ser una especie de patrón santo del esteticismo. Al citar la escena final del *Fausto*, en la que aparece el *Pater ecstaticus* en las gargantas de la montaña, Valéry distorsiona o parodia esta visión hablando de Goethe como *Pater aestheticus*, el santo patrón del arte, remoto e irreal.

Capítulo XI

PROSPECCIÓN

He decidido terminar la sección sobre Francia (en la fecha aproximada de 1950). Esto me permite no mencionar las nuevas tendencias, que no comenzaron a florecer en Francia hasta los años cincuenta y sesenta. Sin ocuparme de los nuevos «ismos» —existencialismo, estructuralismo y demás—, me contento con decir que el ambiente de París cambió con la llegada de un joven talento, Roland Barthes (1915-1980). El pequeño folleto de Barthes *Le Degré zéro de l'écriture* no suscitó casi ningún interés cuando se publicó en 1953, pero su siguiente libro, *Sur Racine* (1963), se convirtió en centro de una controversia entre los defensores de las viejas ideas y lo que Barthes proclamaba como Nueva Crítica. Me doy cuenta, desde luego, de que escritores como Poulet y Sartre, que comenzaron a publicar antes de 1950, han sido discutidos en el cuerpo de este libro, y con frecuencia hasta fechas muy recientes. Con Barthes, sin embargo, como él mismo afirma, «toda la literatura, desde Flaubert hasta el presente, se ha convertido en la problemática del lenguaje». Y esto es una nueva historia.

SEGUNDA PARTE

CRÍTICA ITALIANA
1900-1950

Capítulo XII

BENEDETTO CROCE (1866-1952)

En una conversación en Zúrich, en 1925, Rudolf Borchardt, por entonces un muy distinguido ensayista alemán, hablaba de Croce como la figura predominante del siglo XX, lo mismo que Cicerón lo había sido del siglo IX antes de Cristo; Petrarca, del XIV; Leibniz, del XVII; Voltaire, del XVIII, y Goethe, del XIX [1]. Croce, sin duda, sí dominó al menos la vida cultural de Italia en su tiempo de modo tan pleno que se podría hablar de «dictadura intelectual» [2]. Hoy día, sin embargo, la afirmación de Borchardt, o su profecía, suena sumamente extraña. Natalino Sapegno, catedrático de Literatura Italiana en la Universidad de Roma, y eminente y prolífico historiador literario, que sabía de estas cosas, afirmaba muy recientemente que «los jóvenes de hoy ya no leen a Croce» [3]. Incluso entre eruditos y críticos, los estudiosos de Croce, por no decir discípulos, han llegado a ser escasos. Cierto que ahí está la *Rivista di studi crociani* y que, desde su muerte, se han multiplicado las monografías y se han realizado nuevas investigaciones, pero, en general, la mayoría de los lectores parece haberlo abandonado. Algo ha ocurrido. No se trata ya de una mera y normal decadencia de la fama de un escritor después de su fallecimiento, la opinión general de que su lección ya está sabida, sino de algo mucho más serio: su filosofía y los presupuestos que ésta encierra e incluso su estética se han convertido en algo casi incomprensible. No se le rechazó, aunque al principio se le pusieron muchas objeciones. Más bien no se le hizo caso, se le dejó aparte. Al menos en cuanto a estética y crítica literaria, que es a lo que yo me voy a limitar, varios movimientos completa-

mente diferentes han ignorado la obra de Croce. Sólo con echar un vistazo al desarrollo de la crítica y la estética en el siglo XX —el formalismo ruso, la escuela de Praga, el estructuralismo francés, los críticos conscientes de Ginebra, la nueva hermenéutica alemana y la *Rezeptionsaesthetik*, la semiótica, y el destruccionismo de Derrida y sus seguidores, por no mencionar a los viejos adversarios como los marxistas— se puede observar que a Croce no se le ha considerado importante. No se le cita ni se hacen referencias a él, ni siquiera cuando trata de los mismos problemas y da soluciones similares.

Su considerable influjo en su época quedó casi totalmente reducido a la primera *Estética*. Fuera de Italia fue, sorprendentemente, muy reconocido en Inglaterra y en América, donde encontró no solamente excelentes expositores de sus doctrinas, sino pensadores independientes que utilizaron, modificaron y asimilaron sus ideas. En Inglaterra, Robin G. Collingwood fue un filósofo distinguido por derecho propio, cuyos *Principles of Art* (1934) están claramente inspirados en Croce; y la *Experience in Art* (1934) de John Dewey, en los Estados Unidos, revela una estéticas que en muchos aspectos es similar a la de Croce a pesar de incluir unos presupuestos filosóficos totalmente diferentes[4]. Pero las ideas estética de Croce fueron expuestas con la máxima eficacia en los Estados Unidos en una versión algo diluida de los escritos de Joel F. Spingarn[5]. A través de él y, posiblemente, del filósofo Wilbur M. Urban, algunas de las ideas de Croce se infiltraron en el llamado «New Criticism». Las referencias explícitas son escasas, pero John Crowe Ransom, que dio su nombre al grupo, cita a Croce, y lo mismo hace el muy distinto R. P. Blackmur[6]. Hay un capítulo muy importante sobre Croce en *Literary Criticism: A Short History*, de William K. Wimsatt y Cleanth Brooks (1957), y una densa monografía, *Benedetto Croce: Philosopher of Art and Literary Critic* (1961), del emigrante italiano Gian N. G. Orsini, que continúa siendo una de las mejores exposiciones no solamente entre las de lengua inglesa.

En Alemania, varios eruditos en las lenguas romances se sintieron impresionados por Croce. Karl Vossler, cuya correspondencia con Croce, dada a conocer, revela los acuerdos y conflictos de la época[7]; Leo Spitzer, cuya «estilística» no puede, sin embargo, ser calificada de croceana[8], y Erich Auerbach, que tradujo *La Filosofia di G. B. Vico*, lograron que se extendieran los conocimientos acerca de Croce. Pero el influjo de Croce

se limitó, más bien, estrictamente al mundo académico de los filólogos, y su estética fue objeto de un duro rechazo por parte de los entonces máximos exponentes de la disciplina: Max Dessoir y Johannes Volkelt[9]. El eco que en Francia tuvo Croce fue débil, aunque Jean Lameere escribió un buen libro sobre la estética (1936). Hubo, desde luego, otras referencias, muchas veces desfavorables, pero el silencio de las figuras centrales de la crítica francesa —Paul Valéry y Albert Thibaudet— es ensordecedor [10]. En España, Dámaso Alonso se sometió claramente al influjo de Croce [11]. En Rusia, el efecto de Croce fue insignificante, resultado no inesperado incluso antes y, desde luego, después de la Revolución. Hay, sin embargo, notables similitudes entre sus teorías del lenguaje y las de Alexander Potebnya, explicables por una común ascendencia en las ideas de Wilhelm von Humboldt, pero las referencias casuales de los formalistas como B. M. Engelhardt y Victor Vinogradov son todas ellas desfavorables. Lo que podría sonar a croceano en Victor Shklovski procede en realidad de Bergson [12].

La posición dominante de Croce en Italia en la primera mitad del siglo XX es, naturalmente, debido no únicamente a su estética sino a una combinación de todas las actividades de un hombre que sobresalió en casi todas las ramas del saber humano. Como filósofo, Croce ideó un completo esquema en el que la lógica, la economía y la ética tienen su lugar en coordinación con la estética. Croce estaba profundamente inmerso en la teoría y la práctica de la historiografía y en la teoría política y moral. Después de algunas vacilaciones se puso en contra del fascismo y se convirtió en el símbolo del liberalismo. De máxima importancia para nuestros propósitos, comenzando por la fundación de su revista *La Critica* en 1903, es que Croce llegó a ser un crítico sumamente influyente de la literatura italiana contemporánea y, más tarde, de los grandes clásicos, italianos y extranjeros, y un estudioso inmensamente erudito de la historia literaria e intelectual, con frecuencia en los aspectos menos investigados. En toda la historia de la crítica, solamente Sainte-Beuve, Wilhelm Dilthey y posiblemente George Saintsbury pueden rivalizar con él en esta materia, y Croce, podría, creo yo, superarlos. Ellos tienen, evidentemente, sus limitaciones: Sainte-Beuve se ocupa casi exclusivamente de las cuestiones francesas; Dilthey, de su ángulo de visión alemán; y Saintsbury, hace una selección arbitraria.

Centrándonos en la estética de Croce, su teoría de la poesía y la literatura y su crítica literaria, hay que considerar, inevitablemente, su filosofía general. Croce siempre negó que tuviera un sistema rígido. Pensaba que ofrecía una «sistematización provisional y dinámica» (*Filosofia e storiografia*, 64) y en muchos aspectos cambió de opinión, pasando a desarrollar, elaborar y a veces repudiar antiguas posturas a la vez que se mantenía firme en cuanto a sus ideas básicas. Dentro de su sistema, aunque «no definido a causa del movimiento» (64), no hay ninguna duda en cuanto al lugar de la estética: «La filosofía del arte o de la estética... no es realmente comprensible ni accesible al pensamiento [*pensabile*] excepto dentro del conjunto del que forma parte, es decir, en relación con la filosofía de las demás formas del espíritu» (*La Poesia*, 114).

Lo que básicamente asume Croce es un monismo completamente idealista. Nada existe excepto el espíritu, o más bien la actividad del espíritu en la historia (y por tanto, en el tiempo). Croce, en sus últimos escritos prefería no hablar de idealismo, pero a su filosofía la llamaba *storicismo assoluto*. Sin embargo, el *storicismo* de Croce no ha de confundirse con el empleo del vocablo «historicismo» en alemán, francés e inglés, donde implica relativismo y, en resumidas cuentas, escepticismo. En Croce no hay dualismo de ser y valer, cuerpo y alma, naturaleza y mente. La naturaleza está disuelta en una de las formas y productos del espíritu. La realidad exterior es un mito. La historia, la única realidad, avanza sin tener a la vista ninguna etapa final o utópica. Dentro de esta mente universal, Croce distingue cuatro aspectos o momentos: el estético y el lógico, ambos teóricos, y el económico y el ético, que son prácticos los dos. Insiste en que, a diferencia de Hegel, con quien erróneamente se ha identificado con frecuencia su esquema, él concibe estos aspectos no como opuestos o tríadas sino como distinciones (*distinti*) y que son las únicas categorías dentro de las que el espíritu se mueve en forma circular. No es este el lugar apropiado para discutir lo intrincado del sistema de Croce, pero en muchos casos habrá dificultades con la negación de la naturaleza, excepto como forma de «economía» o de «praxis», y con la extensión de la categoría de economía hasta abarcar todas las actividades diarias del hombre, incluyendo sus sentimientos y voliciones. Sea como sea, es necesaria alguna comprensión del esquema en cuanto tiene relación con la estética de Croce.

La estética, tantas veces mencionada y a la que hemos hecho referencia, parece simple en su radicalismo, pero sin embargo es fácil que no se entienda correctamente. Un estudio completo tendría que distinguir cuatro etapas en la carrera de Croce, representadas por *Estetica* (1902), *Breviario di estetica* (1912), «Estética en pocas palabras» (en *Ultimi saggi*, 1928) y *La Poesia* (1936). Además, la prehistoria del pensamiento de Croce aparece formulada en *La Critica letteraria* (1894); y un detenido estudio de muchos de sus ensayos, conferencias y reseñas mostrarían que las modificaciones incorporadas a sus principales manifestaciones, más o menos casualmente, se habían expresado ya con anterioridad. Se han presentado argumentos muy rebuscados para demostrar que Croce cambió radicalmente sus ideas, que incluso se puede hablar de una sola estética, pero en su lugar parece más sabio reconocer sus adiciones y posibles modificaciones y concesiones, que no enturbiarían la continuidad básica de su pensamiento. La *Estetica* original, que Croce describió más tarde como afectada de «radicalismo juvenil» (*P*, 35), contiene concesiones a un dualismo de forma y materia que él mismo no perdonaría en los escritos más madurados. *La Poesia*, por otra parte, muestra una tolerancia, un espíritu de conciliación ante diferentes asuntos y metodologías ausente en los primeros escritos. Se pueden encontrar contradicciones en Croce, pero él no las admitiría o no las excusaría: «Siempre he tratado de pensar y quizás eslabonar o mantener mis juicios en un riguroso acuerdo de unidad» (*Conversazione critiche*, 3:200). Si él descubriera un error, querría resolverlo, corregirlo, revisar sus ideas. Incluso sus últimos escritos, en los que Croce afirma la primacía del acto ético y, de forma implícita, rechaza la dialéctica de los *distinti* (Vid. *Storia,* 1938, 42 y ss.), pueden estar conciliados con su esquema general como afirmación de su fe fundamental en la vida y su inspiración moral [13].

La tesis principal de la estética de Croce, bien conocida, es la de que el arte es intuición. Para entender bien el término que emplea Croce uno ha de olvidarse de la intuición mística (no hay ninguna trascendencia en Croce) y del uso que hace Descartes de la palabra para indicar una evidencia inmediata y de otros muchos usos en los filósofos modernos. En Croce *intuición* significa «representación», la *Anschauung* alemana. No es «sensación», que en la terminología primera de Croce sería mera materia sin forma, y no es tampoco «percepción», que es siempre la apre-

hensión de algo real. Es «la unidad indiferenciada de la percepción de lo real y de la simple imagen de lo posible» (*Estetica*, 6). Intuición es, por tanto, una categoría más amplia que lo que ordinariamente llamamos arte. Aunque la estética de Croce se ocupa exclusivamente del campo del arte, supone una total continuidad entre la representación ordinaria —también es solamente recuerdo— de cualquier objeto aislado —por ejemplo «este río, este lago, este arroyo, esta lluvia, este vaso de agua»— y el arte (26). Croce niega de modo expreso que se pueda trazar una línea entre intuiciones llamadas «arte» y las que vulgarmente se llaman «no arte». Aquí tenemos un problema que a él le parece no haberse resuelto.

Pero no hemos entendido bien la definición de Croce si no añadimos de forma inmediata su identificación de intuición con expresión: «Lo que no se materializa en una expresión no es intuición o representación sino sensación y naturalidad» (*E*, 11). Expresión, en Croce, no es necesariamente expresión verbal, puede ser expresión mediante la línea, el color o el sonido. La expresión verbal no necesita ser hablada ni, naturalmente, escrita: una intuición puede expresarse sin ninguna acción externa (pero incluso este dualismo es ya falso porque intuición es simplemente expresión). Puede haber expresión sólo en la mente, y no deja de ser expresión, ya que para Croce no hay pensamiento sin habla, si bien ese habla no tiene que ser necesariamente en voz alta. Así pues, todo lenguaje es intuición-expresión, y de ahí que sea una parte de la estética en el amplio sentido que da Croce al término. La intuición-expresión de Croce es la actividad del espíritu que precede a la del conocimiento conceptual. Sin embargo, es conocimiento —no una actividad práctica, sino teórica—, conocimiento de las cosas en su concreción e individualidad.

Una vez entendido el término intuición-expresión, no nos sorprenderán las conclusiones que Croce saca de todo ello. El arte (es decir, esta intuición-expresión, actividad y no objeto) no puede ser un hecho real: una piedra, un lienzo ni una hoja de papel con marcas de tinta, ya sean letras ya sean notas musicales. No puede haber ninguna belleza natural, y de ahí que no existan cánones de belleza femenina ni sección áurea ni leyes de lo bello en la naturaleza. La mujer que decidió que el golfo de Nápoles es, después de todo, *une cuvette bleue*, «una palangana azul» (*Ultimi saggi*, 21), tenía razón, ya que toda la belleza está en el ojo del observador. El arte tampoco puede ser una imitación o un reflejo de la

realidad ya que no hay realidad alguna fuera de la mente. Rápidamente queda descartado el realismo como concepto imposible, aunque el arte sí expresa realidad, «la realidad única, que está en el alma, en el espíritu» (*P*, 198). La poesía nunca puede ser realista porque «pertenece al alma y no a la *res*, es decir, a todas las cosas vistas y consideradas como externas» (*Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, 1: 166). Por eso el arte no puede ser historia, ya que la historia se refiere a una realidad de hechos. La existencia histórica de un personaje de ficción carece enteramente de importancia. La verosimilitud que a veces se exige al arte es únicamente otro término para designar la coherencia de imágenes.

Tampoco el arte es placer. La experiencia de placer y de dolor pertenece al terreno de lo práctico. El placer no distingue actos estéticos de otros actos. El placer puede ser sexual, visceral, etc.; puede acompañar a todas las actividades del hombre, pero no puede distinguir el mundo del arte. Es imposible encontrar algún placer específicamente estético. Definir el arte por el placer (una de las doctrinas más antiguas) es como definir el pez por el agua en la que nada.

Tampoco el arte puede ser una efusión de emociones inmediatas, las cuales pertenecen al campo de lo práctico. Tienen que ser transfiguradas en arte, contempladas, distanciadas más que padecidas o sufridas. Esto es catarsis, liberación de la pasión, la propiedad calmante del arte (*US*, 8).

Ni tampoco puede ser el arte simplemente «juego de la imaginación», la inventiva de un tejedor de hilos o un relator de cuentos, que es lo que Croce distingue como *fantasia*, la imaginación creativa de la tradición inglesa (en la que los términos están ordenados al contrario: imaginación es la facultad superior; la fantasía, la inferior).

Más aún, el arte no es moralidad, ya que moralidad es un acto práctico que sucede a la intuición y al conocimiento conceptual. Pero es un craso error creer que Croce es un esteta que niega la responsabilidad moral y social del artista. Únicamente lo pretendería para el acto interior: «El artista es siempre moralmente intachable y filosóficamente irreprochable, incluso aunque su arte pueda tener como tema una moral y una filosofía inadecuadas: en tanto que es un artista no actúa y no razona sino que compone poesía, pinta, canta y, en resumen, se expresa» (*Nuovi saggi di estetica*, 62). Pero la reproducción y difusión de la intuición artística es un acto práctico y puede ser regulado por la sociedad. Croce censura-

ría la literatura pornográfica y admite que «como obras prácticas... se prestan a ser encerradas en un armario o en una alacena e incluso a ser quemadas en una 'hoguera de vanidad' *à la* Savonarola» (62-63). Nadie es más violento que Croce en cuanto a esta condena del esteticismo tal y como se entendía a finales del siglo XIX. Este intento de hacer de la estética la norma de la moralidad fue una usurpación ilegítima de una categoría por parte de otra. D'Annunzio y Marinetti prefiguran el inmoral fascismo: Stefan George ayudó, en opinión de Croce, al crecimiento del hitlerismo (*Nuove pagine sparse*, 2:116).

Pero la retórica, la persuasión y el didacticismo tampoco pueden ser arte porque eso lo sometería a un final práctico, a meterlo en la categoría de lo económico en el amplio sentido que da Croce al término. Y lo más importante: el arte, para Croce, no es ni ciencia ni filosofía. Croce insiste en que el arte no es conocimiento conceptual, no representa ideas abstractas ni abstractos universales; «el que empieza a pensar científicamente ya ha dejado de contemplar estéticamente» (*E*, 41). El conocimiento conceptual es siempre conocimiento de lo real y lo irreal, mientras que la intuición significa «indistinción de realidad e irrealidad; la imagen, en su valor como mera imagen, la pura idealidad de la imagen» (*NSE*, 15-16). Así, Croce considera que todas las teorías intelectualistas del arte son «otra confusión de campos» —todas las teorías que ponen la meta del arte en la creación de lo típico o genérico o hacen del arte una versión de la religión y del mito (formas erróneas de filosofía rudimentaria, según Croce)—. De aquí que Croce establezca la autonomía del arte, que, sin embargo, no tiene nada que ver con «el arte por el arte» sino que, más bien, constituye una defensa de la poesía y el arte frente a las usurpaciones del pensamiento conceptual, el mero placer personal, la utilidad social y el moralismo impuesto desde fuera. Las ideas generales de una metodología crítica aparecen en estas apreciaciones negativas: la crítica de Croce consistirá en que él indique las transgresiones y las incursiones desde los demás momentos o movimientos del espíritu.

La identificación de la intuición con la expresión tiene otras consecuencias muy importantes. Si se trata de un acto interno aislado, no puede haber ninguna distinción entre contenido y forma. Contenido, para el Croce de sus primeros escritos, sería, a lo sumo, materia bruta precedente al acto de la intuición. Pero no podríamos decir nada acerca de ello: «El

acto estético es, por lo tanto, forma y nada más que forma» (*E*, 19). A la estética de la intuición de Croce se la podría llamar también «estética de la forma» (*NSE*, 34). Por eso a Croce, a veces, sus propias palabras le convencen de que es un formalista. Pero esto es completamente engañoso puesto que Croce siempre condenó el formalismo académico, criticó con severidad la escuela formalista que tiene su origen en Johann Friedrich Herbart y despreciaba los análisis formales de Heinrich Wölfflin en la historia de la pintura y los que, en cuanto a técnica narrativa, leyó en *Twentieth Century Novel*, de J. W. Beach (*Terze pagine sparse*, 2:61-63). Croce criticaba, en consecuencia, todo el movimiento de «crítica estilística» como renovación de la anticuada retórica (*PS*, 1:108) que nos deja «un miserable montón de fragmentos inanimados» (*P*, 124), que manipula «unas pocas imágenes y unas pocas palabras sin conexión o sin la conexión profunda que es la del alma, y sólo con la posesión de lo que llamamos 'recursos'» (*Letture*, 304) —los «recursos» de los formalistas rusos o los *procédés* de Valéry—. También desprecia Croce la prosodia o la métrica como ciencia abstracta. En los escasos ejemplos en los que comenta la octava rima de Ariosto o el ritmo libre de Goethe (*Ariosto, Shakespeare e Corneille*, 44; *Goethe*, 1:89-90) solamente observa el específico efecto estético. Croce incluso admite que lo que él llama forma podría llamarse justamente también contenido, porque «siempre se entiende que el contenido tiene forma y que la forma está llena, que el sentimiento es un sentimiento imaginado y la imagen es una imagen sentida» (*NSE*, 34). *Forma*, tal y como Croce usa el término, es un nombre genérico, ya que «cualquier acto del espíritu consiste en la forma que le es propia y no en la materia del mismo» (*P*, 226).

Si no hay distinción entre contenido y forma, entonces cada obra de arte es indivisible, forma una unidad, un conjunto orgánico que no puede ser dividido. Cada obra de arte es un individuo: «Los actos de expresión aislados son muchos individuos, cada uno no intercambiable con otro excepto en la común cualidad de expresión... Las impresiones varían, así como los contenidos; cada contenido es diferente de cualquier otro, porque nada se repite en la vida» (*E*, 76). De aquí que una obra de arte no pueda traducirse (aunque el mismo Croce hizo traducciones de Goethe): solamente se puede crear una obra de arte nueva. Un concepto como el de estilo no es en absoluto necesario, puesto que no puede haber divorcio

entre la superficie verbal y el núcleo del significado. En el mejor de los casos, estilo es sinónimo de expresión acertada: «En el acto estético no hay ninguna palabra más que las precisas; y la misma intuición puede expresarse únicamente de una manera, porque es intuición y no concepto» (81). Como toda obra de arte es simplemente expresión acertada, Croce puede descartar no sólo las categorías de la retórica tradicional sino todos los conceptos como lo sublime, lo trágico, lo cómico y lo humorístico. Éstos han pasado a la psicología: son términos empíricos, descriptivos, tomados de una estética de la simpatía que, en el esquema de Croce, no es estética.

La teoría, hasta aquí, es consistente y coherente, una vez que hemos entendido de qué se trata: de la intuición-expresión. Podría pensarse que, en la práctica, ello nos conduciría a una parálisis crítica, ya que nos ha desprovisto de la mayoría de los términos y conceptos con los que la crítica trabaja y ha trabajado siempre. En efecto, la teoría de la crítica de Croce (al menos en su primera etapa) era en su mayor parte no teórica. Simplemente decía que el crítico tiene que reproducir en sí mismo la obra de arte. El creador, la obra, el espectador (o el lector) están mucho más íntimamente identificados que en ningún otro sistema. Nada podía ser más extraño para la mente de Croce que una idea como la de Valéry, que separa al creador de la obra y la obra del espectador y compara el proceso de creación con la manufacturación: el panadero no es ni siquiera parecido al pan, y al hombre que come el pan no le preocupa nada el panadero. En Croce, la identificación con el creador significa que no hay diferencia entre genio y gusto y que no hay ningún genio artístico especial de ninguna clase. En lugar de *poeta nascitur* podríamos decir *homo nascitur poeta* (E, 18). Croce formula esta identificación necesaria del modo más extremo: «Juzgar una obra de arte es *rehacerla*, y en el hecho de rehacerla somos artistas; artistas ayudados, pero artistas. Cuando penetro en el más íntimo sentido de un canto de Dante, *yo soy Dante*» (*PE*, 155). En otro lugar reconoce que, «empíricamente, desde luego, ni nosotros somos Dante ni Dante es nosotros; pero en el momento de la contemplación y juicio, nuestro espíritu es uno con el del poeta, y en ese momento nosotros y él somos una sola cosa» (*E*, 133). Croce, lógicamente, rechaza el absolutismo crítico, que juzga según los cánones y modelos que no serían otra cosa que conceptos intelectuales. Pero también rechaza

el relativismo crítico, que negaría la posibilidad de esa identificación. Su esquema, que tiene que reconocer el frecuente malogro de esta coincidencia de mentes, concede una gran importancia a la erudición histórica y filológica como capaces de realizar el restablecimiento de las condiciones que hacen posible esta identificación, eliminando los obstáculos que se oponen a la comprensión. Sin embargo, Croce considera la erudición como estrictamente auxiliar. Croce llevó a cabo una larga lucha contra lo que él llamaba la *allotria* de la erudición, la nula importancia de una excesiva «investigación», aunque él mismo se permitía a veces entrar en los detalles del anticuarismo, perfectamente conocedor de su calidad de actividad subordinada. Utilizando estos instrumentos, la crítica puede así hacer que surja una actividad interna, una reproducción estética que fundamentalmente es la misma que la intuición-expresión del artista.

La obra de arte, como objeto, es considerada como el resultado de un acto volitivo de exteriorización en el que el acto creativo es puramente interno. Pero «cuando hemos determinado una intuición, siempre nos queda decidir si deberíamos o no comunicarlo a otros y a quién, cuándo y cómo; todas estas deliberaciones entran por igual bajo el criterio ético y utilitario» (*E*, 128). Esta exteriorización es el recurso del artista para evitar la pérdida de su valor espiritual «y hacer posible y fácil, para él mismo y para los demás, la *reproducción* de sus imágenes» (*NSE*, 38). Estos actos prácticos requieren conocimiento y técnica. La técnica es por tanto algo externo. De ahí que Croce pueda desechar toda clasificación de las artes. En este punto es de lo más enérgico: «Todos los libros que tratan de clasificaciones y sistemas de las artes podrían ser... quemados sin perder nada por ello» (*E*, 126). Si Croce se opone a la clasificación de las artes (como algo distinto del conocimiento práctico útil para el artista en cuanto a la fundición del bronce o la mezcla de colores o al uso de la proporción y la armonía), no es necesario decir que rechaza también el concepto de géneros literarios. Éstos, a lo sumo, tienen una función puramente clasificatoria, como, por ejemplo, el sistema decimal de Dewey para una biblioteca: «¿Quién puede negar la utilidad y la necesidad de estos modos de ordenar? Pero, ¿qué diríamos si alguien comenzara seriamente a buscar leyes literarias de las misceláneas o de las genialidades, de las colecciones de Aldine o de Bodoni, o del estante A o estante B, es decir, de todos esos agrupamientos totalmente arbitrarios cuya única

finalidad es su utilidad práctica?» (44). Los artistas han hecho siempre caso omiso de las llamadas leyes de los géneros: «Toda verdadera obra de arte ha violado alguna de las clases establecidas» (42-43). Las tres clases tradicionales —drama, épica y lírica— no son en realidad diferenciables: en cada obra lírica hay algo de épico y dramático; en cada drama, algo de épico y de lírico; y en cada obra épica, algo de dramático y de lírico. Nada lírico es puramente subjetivo. Está dirigido a otros, y toda obra épica o dramática expresa al autor. Croce no se molesta en argüir sobre los detalles de las teorías del género: «Ningún elemento intermedio se interpone filosóficamente entre lo universal y lo particular, ninguna serie de clases o de especies, de *generalia*» (*NSE*, 48).

La idea de Croce de la exteriorización de la intuición-expresión como actividad práctica, y su corolario, que niega la importancia estética de la técnica y la distinción entre las distintas artes y los diferentes géneros, ha provocado la más fuerte oposición a sus teorías. Pero la postura de Croce puede ser y ha sido mal entendida si pensamos que supone que el artista tiene una visión interna que es única y singular y que luego es trasladada, en un segundo acto práctico, a una pintura, a una estatua, a un poema o a una pieza de música. Croce habla a veces de un modo que se presta a esta falsa interpretación. Pero siempre hemos de recordar que intuición no es precisamente visión interna sino también expresión. Él arguye que «cuando la intuición ha sido considerada distinta de la expresión y se ha diferenciado la una de la otra no puede lograr soldarlas ninguna genialidad de términos medios... En realidad no conocemos nada más que las intuiciones expresas» (*NSE*, 35). No hay ideas sin palabras, no hay imaginación musical si no hay sonidos, no hay imaginación pictórica que no esté coloreada. En un curioso pasaje, Croce habla de palabras que fluyen por nuestro organismo, que «acuden a los músculos de la boca y suenan interiormente en nuestros oídos: cuando la música es verdaderamente música gorjea en la garganta o vibra en los dedos que tocan las notas ideales; cuando una imagen de un cuadro es pictóricamente real nos sentimos empapados de las linfas que son los colores y, quizás, si las materias colorantes no estuvieran a nuestra disposición, podríamos colorear de un modo espontáneo rodeando los objetos de una especie de irradiación, como se ha dicho de ciertos histéricos y de ciertos santos que lograban que aparecieran estigmas en sus manos y pies mediante un acto de imagi-

nación» (36-37). Con esta extraña idea de la irradiación y los fluidos coloreados, Croce puede admitir la idea de que Rafael habría sido un gran pintor incluso aunque no hubiera tenido manos, paradoja aludida en una escena de *Emilia Galotti*, de Lessing. Sin embargo, esta intuición-expresión interior es diferente de la exteriorización, de la técnica. Hay grandes artistas que emplean técnicas malas: pintores que usan colores que se deterioran con rapidez, arquitectos que construyen con materiales inadecuados. Pero el único ejemplo, para la literatura, que a Croce se le ocurre es el de un poeta que corrige mal las pruebas. Porque Croce reconoce que «si quitamos de un poema su metro, su ritmo y sus palabras, no nos queda, como muchos piensan, el pensamiento poético; no nos queda nada. La poesía nace de las palabras, del ritmo, del metro» (37-38). No obstante, la plena unidad de las artes provoca insuperables dificultades. Un poema, e incluso una sinfonía, puede componerse en la mente, pero una pintura surge en el acto de poner los colores sobre el lienzo. Un poema en la mente puede ser un pájaro en la mano; una pintura en la mente se queda en un pájaro en la rama. La irradiación y los fluidos de colores no convencen. Pero cualesquiera que sean las dificultades del sistema general de Croce, tendríamos que reconocer la coherencia de su postura. Afirmar que «lo que es *externo* ya no es obra de arte» (*E*, 57) es irrefutable en términos croceanos. La obra de arte está dentro de esa actividad interior, pero Croce, como cualquier estudioso del arte, sólo dispone de las obras como única prueba de la que inferir el proceso interno.

En las etapas posteriores de su pensamiento, Croce modificó algunas de sus posturas más extremas. En sus primeras formulaciones, intuición-expresión era puramente cognición de lo individual. En posteriores escritos, Croce afirma el carácter individualizador del arte, para lo cual inventó el término *cosmicità*. A la vez que todavía insiste en la diferencia entre arte y conocimiento conceptual, intuición y abstracción, dice que «la poesía vincula lo particular a lo universal» (*P*, 9). A esta universalidad la elogia con términos casi de himno. En poesía, «lo particular palpita con la vida del conjunto y el conjunto está en la vida de lo particular; y toda representación artística genuina es ella misma y el universo, el universo en su forma individual, y esta forma individual como el universo. En cualquier acento del poeta, en cualquier criatura de su imaginación está todo el destino humano» (*NSE*, 122). Pero esta universalidad del arte no

tiene ninguna determinación específica (*NPS*, 2:70) o es meramente sinónimo de «la total e indivisa humanidad de la visión del poeta» (*P*, 10) y es incluso fácilmente identificada con «forma artística» (*NSE*, 124). En la práctica se emplea para argüir en contra de la literatura personal puramente confesional y contra la ironía y la sátira, violaciones de «la total visión de la realidad que, en el fondo, es siempre seria» (137). Por esto no es una exigencia de la totalidad de manera extensiva o de una humanidad común: se acerca al concepto hegeliano de lo universal concreto o incluso a un uso corriente del término *símbolo*. Croce, sin embargo, siempre desecha los términos símbolo y simbolismo: si símbolo significa algo trascendente, es falso, y si significa la unión de lo particular y lo general, que es la verdadera naturaleza de la intuición-expresión, entonces es superfluo.

Croce descubrió pronto que su primera estética había sido mal entendida como recomendación del sentimentalismo, la espontaneidad y la expresión, e incluso del «exceso de sentimiento» de los románticos. Su vocabulario contribuye a veces a tal malentendido cuando habla de la necesidad de pasión, de sinceridad y de personalidad. Estaba orgulloso de haber introducido el término *liricità* y argüía que toda poesía es lírica. Pero ni la etimología de la palabra ni su uso en las lenguas modernas nos dispone para admitir el uso peculiar de Croce, que identifica *liricità* simplemente con la propia poesía (*Dante*, 26). Es pasión, pero no pasión violenta y confusa, y no se limita a las pasiones románticas de amor y desesperación. Las pasiones pueden expresar «seguridad de pensamiento, firmeza tranquila de la voluntad, energía moderada, virtud, fe y cosas por el estilo» (24). El arte es siempre la expresión teórica del sentimiento, sentimiento transformado en una imagen. Pero el término *liricità* sugiere lo puramente subjetivo.

Croce, aclamado en un principio como abogado del impresionismo, el expresionismo, el esteticismo, etc., en realidad pasó a exaltar lo que él llamó *classicità*. Naturalmente, no hay que confundirlo con clasicismo. Siempre se mantuvo opuesto a un arte como mera fuerza demasiado evidente, como obviamente intelectual o retórico, muy claramente dependiente de modelos y tradiciones técnicas, aunque en sus escritos sobre autores italianos del siglo XVI trataba estas facetas con sorprendente indulgencia e incluso con simpatía. *Classicità* es simplemente poesía «en su perfección,

en la total resolución de la materia pasional en una forma bella» (*TPS*, 2:6).

En su teoría de la crítica, Croce también modificó su primera exigencia de una simple identificación con el autor. Más tarde, Croce vio que la crítica es más bien una traslación desde el dominio del sentimiento al dominio del pensamiento: «Estamos firmemente convencidos de que la poesía ha de ser *poética*, pero que la crítica, por el contrario, tiene que ser *prosaica* [*prosastica*] y no esperar ningún gran efecto que no sea el de reducir a forma lógica y razonada las genuinas impresiones del gusto» (*G*, 1:142). Con esto rechaza Croce la crítica impresionista «creativa» y recuerda a los críticos la prohibición que él había visto advertida mediante carteles en algunas salas de conciertos alemanas: «Prohibido acompañar con cantos» (*NSE*, 222). La crítica es parte de la filosofía porque «la crítica es *juicio* y el juicio implica un criterio de juicio, y un criterio de juicio implica pensar en un *concepto*, y pensar en un concepto implica una *relación* con otros conceptos, y una relación con otros conceptos es, por último, un *sistema* o una *filosofía*» (201). Sobre la teoría del impresionismo, que alardea de su enemistad con la filosofía, Croce sostiene que es en sí mismo una filosofía: el escepticismo. Pone de relieve que Lemaître, Brunetière y Sainte-Beuve, implícitamente, adoptan filosofías: sensualismo, naturalismo, positivismo. La historia de la crítica pertenece a la historia de la filosofía. Croce critica la *Historia de la crítica* de Saintsbury como «totalmente carente de método y de objeto determinado. ¿Qué es la alta retórica y la poética, la teoría de la crítica y del gusto literario si no es simplemente estética?» (*E*, 537-38). Croce se defiende contra la objeción de que la crítica, en la nueva concepción, pasa a una esfera totalmente alejada del arte, argumentando que el pensamiento es el comienzo de un nuevo sentimiento y un nuevo acto, y que comprender mejor significa disfrutar con mayor intensidad (*NSE*, 224). Sin embargo, la historia de la crítica es necesaria, puesto que no es crítica, sino crítica de la crítica (*Poesia e non poesia*, viii). Esto es por lo que Croce introduce a veces su estudio de un autor mediante una historia de la crítica referente a él, ya se trate de Shakespeare, de Ariosto o de Corneille, de Hölderlin o de Dante.

Este cambio a un ideal más teórico de la crítica no es, sin embargo, un cambio completo. El acto original de identificación permanece intac-

to. El objetivo de la crítica es la *caratteristica* de la obra aislada y de la mente del autor, y tal caracterización, incluso en el mejor de los casos, siempre acabará «deambulando alrededor de lo inefable», frase tomada de Wilhelm von Humboldt (*P*, 126). El crítico, dice Croce, solamente puede hacer dos cosas. Primero, puede decidir si una obra es poesía o no-poesía, decisión que el mismo Croce llama «el *leitmotiv* constante de mi crítica» (*CC*, 3:199). Decir que algo es poesía significa que pertenece a la categoría de lo bello. No se puede dar mayor calificación: «Lo bello en tanto que es bello, no permite distinciones ni divisiones». Todos los términos descriptivos como «armonía», «verdad», «simplicidad», «unidad en la variedad», «sinceridad» y «sublimidad» son solamente sinónimos del único concepto de «expresión bella» (*P*, 121). Pero el crítico puede, en segundo lugar, definir «el motivo que ha generado la poesía», «el contenido o motivo fundamental» que puede ser encerrado en una fórmula, aunque Croce advierte que ha de hacerse con un prudente escepticismo. Croce reconoce que él, al crítico, le pide que sea psicólogo y moralista a la vez que filósofo, que tenga conocimiento del corazón humano, que sea crítico de las personas y de la vida que representan (124-25; cf. *NPS*, 1:222). Aquí llega a un nuevo dualismo peligroso: la valoración no puede hacer otra cosa que declarar la presencia o ausencia de poesía, y la caracterización solamente puede discutir el contenido de la poesía —contenido que, naturalmente, no es simplemente el asunto o el tema que origina la obra de arte, sino los sentimientos, sensaciones y actitudes que se expresan en ella—. La crítica se ha dividido en dos partes: la primera, la simple declaración de si pertenece a la categoría de arte, y la otra, una definición moral y psicológica de la personalidad del artista. La crítica estética, que uno pensaría que era el objetivo original de Croce, se ha quedado sin saber con cuál quedarse. Pero veremos que las cosas no son tan simples ni tan desastrosas.

Nos hemos enfrentado en primer lugar con el problema de la personalidad. Croce insiste constantemente en que no tenemos que confundir la persona empírica o «práctica» con la personalidad poética y libró una larga lucha contra los pecados del *biografismo*. En su ensayo sobre Shakespeare ataca las fantasías de biógrafos como Georg Brandes y Frank Harris. El libro sobre Goethe (1917) debe su éxito en parte al decidido divorcio de Croce entre la biografía y la obra, un divorcio que incluso los

eruditos alemanes conocedores del problema no han intentado conseguir. Croce critica el libro de Friedrich Gundolf sobre Goethe por su «concepción mística de la personalidad», que no acierta en apreciar «que la historia es siempre de la obra y no de la persona» (*G*, 2:167). Croce mismo, sin embargo, admira a Goethe también como persona, por «su callada virtud, su seria bondad y serio juicio, su sabiduría, equilibrio, buen sentido, sensatez y, en resumen, por todo lo que comúnmente es ridiculizado como 'burgués'» (1:2).

Croce permite, e incluso llega a exigir, una biografía poética o espiritual que, para él, es la única historia auténtica de la evolución: «Siempre habría que tener un ojo para la vida personal de Goethe, pero sólo para entender que esta vida está dispuesta, en los distintos períodos, para las distintas formas de su arte, o cómo el arte se entromete y algunas veces la hace difícil» (*G*, 1:9). Una biografía como ésa no es estática ni naturalista, sino intrínsecamente genética e histórica: «Acerca de un autor, por ejemplo, ha de mostrar cómo en sus comienzos trató de imitar el arte preexistente, sea próximo o lejano, ora en consonancia con su propio temperamento, ora discordante o incluso opuesto; y en estas imitaciones él se muestra torpe en grado sumo, y cuantos más elementos contradictorios introduce, tanto más enérgico es su temperamento personal, hasta que se da cuenta de cuán diferente es de los demás, hasta que se encuentra a sí mismo y se eleva a la producción original» (*NSE*, 171). Pero Croce rechaza totalmente la posibilidad de una historia de la evolución de la poesía. Sólo hay poetas —personas y su obra— y no forman un orden, una cadena o una serie. Únicamente están permitidas las monografías y los ensayos. Las historias literarias se mantienen vivas solamente por la necesidad de los estudiantes y de los eruditos de una información enciclopédica. En una carta que resume una conversación que yo tuve con Croce en el año de su muerte, él reafirmaba su rechazo a la historia literaria. Si uno le pidiera que pusiera en algún orden una serie de monografías y ensayos críticos, él respondería: «Cualquiera puede colocarlos en el orden que le plazca» (Carta a René Wellek, 5 de junio de 1952). No hay una continuidad real (excepto una externa) entre Dante, Boccaccio y Petrarca; ni siquiera entre Pulci, Boiardo y Ariosto. Cada uno de ellos es completamente diferente, único, aun cuando puedan tratar el mismo tema general: la cuestión de Francia.

De aquí se sigue que Croce, en la época de su primera contribución a la teoría literaria, *La Critica letteraria*, publicada una década antes que la *Estetica*, criticaría los diversos tipos y métodos de historia literaria. Él considera toda la tradición de la historiografía literaria del siglo XIX como «sociológica» y determinista, tanto del tipo romántico representado por los hermanos Schlegel, que conciben la literatura como expresión de un espíritu nacional, como del de todas las historias positivistas que, o bien hacen de la literatura el reflejo de una determinada ideología y la juzgan de acuerdo con ella, como hizo Brandes en su *Main Currents of Nineteenth Century Literature*, o bien explican la literatura en términos de raza, ambiente y *momento*, como Taine intentó hacer en su *Histoire de la littérature anglaise* (*NSE*, 259 y ss.; también *Storia*, 1943, 187 y ss.). Las historias antisemíticas, raciales y exageradamente nacionalistas de la literatura alemana de Adolf Bartels y de R. M. Meyer son simplemente perversiones de una concepción errónea (*NSE*, 181 y ss.). Croce reconocía el inmenso avance de la historiografía del XIX con respecto a la acumulación de saber puramente erudito del siglo XVIII, pero objeta que hicieron de la literatura un producto de otra cosa, confundían arte con filosofía, moralidad y con las supuestas aspiraciones de un pueblo. Incluso Francesco De Sanctis, a quien Croce consideraba un precursor e hizo mucho por restablecer su fama y cuyas ideas sobre estética y crítica fueron un anticipo de las del propio Croce, no eludió la crítica para el esquema histórico del auge, decadencia y renacer de Italia que sirve de marco a la *Storia della letteratura italiana* (*P*, 139; también *Una Famiglia di patrioti*, 300-301). Croce, por principio, rechazaba el concepto de causalidad en la historia: «no puede ser un principio de conocimiento» (*NPS*, 1:153). Por ejemplo, rehúsa buscar las causas del Barroco (*Storia dell'età barocca in Italia*, 34) o las causas de inferioridad de la poesía latina durante el Renacimiento. El latín, aunque entonces era aún una lengua viva, no tenía un poeta comparable con Ariosto o Tasso, pero esto es sencillamente un hecho que ha de aceptarse tal como es (*Poesia popolare e poesia d'arte*, 446).

Dado que Croce se opone a una explicación histórica del curso de la literatura, igualmente tiene que cuestionar los intentos de justificar obras de arte mediante el estudio de la tradición literaria y las fuentes específicas de la literatura. A lo sumo daría por sentado que «ningún poeta crea

su poema fuera de unas condiciones determinadas de espacio y tiempo», que «la situación histórica le viene dada» (*Filosofia della practica*, 114-115). Pero reducir a Ariosto a una suma de sus fuentes, como intentó Pio Rajna en *Le Fonti dell'Orlando furioso* (1876), le parece una inútil duda acerca de la profunda originalidad de Ariosto (*La letteratura della nuova Italia*, 3:389-90; también *Primi saggi*, 132). Tampoco le convencen a Croce los intentos de rastrear el arte de Shakespeare en sus predecesores y en lo convencional del teatro. Ni puede ver con simpatía lo que era o es generalmente conocido como literatura comparada. Al reseñar el recientemente creado *Journal of Comparative Literature* (1903), editado en la Columbia University, Croce preguntaba: «¿Qué es literatura comparada?». Si significa el método comparativo, evidentemente va más allá de la literatura y constantemente se utiliza incluso en el estudio de un solo autor. Si significa investigación de las influencias y los distintos temas literarios, entonces está limitada a las investigaciones «meramente eruditas que, por sí mismas, no nos llevan a entender una obra literaria y no nos hacen llegar al núcleo vital de la creación artística» (*PE*, 73). Tales investigaciones se refieren únicamente a la post-historia de una obra, su éxito, sus traducciones e imitaciones, o a los materiales que han contribuido a su creación. Si definimos la literatura comparada como el estudio de todos los antecedentes de una obra de arte, filosóficos y literarios, entonces es idéntica a la historia literaria y la palabra *comparada* es realmente un pleonasmo. La única elección posible es entre la mera erudición literaria y el método verdaderamente histórico e interpretativo.

La erudición externa fue siempre blanco de las críticas de Croce, aunque él mismo, especialmente en su juventud, se ocupó de la investigación de archivos sobre asuntos como los teatros de Nápoles y las relaciones culturales y literarias entre España e Italia. No ponía reparos en cuanto a averiguar detalles sin importancia de la estancia de Goethe en Nápoles o de las peripecias del profesor de italiano. Pero la tematología, la *Stoffgeschichte*, le parece especialmente inútil en la literatura. Revisando una tesis alemana referente a dos dramas, uno basado en la historia de María, reina de Escocia, y el otro sobre el tema de Sofonisba, Croce menosprecia la idea de que un hecho histórico sea un tema estético con cánones de representación artística. No hay una continuidad entre las diferentes versiones del tema de María Estuardo y cualquier otro tema histórico o mito-

lógico. Aunque la comparación de los diferentes tratamientos de estos asuntos pueda arrojar alguna luz sobre los cambios en las ideas políticas y los sentimientos religiosos; resumiendo, aunque pueda contribuir a la historia cultural, nunca dará lugar a una auténtica historia de la poesía (*PE*, 84-90).

Croce tampoco da mucha importancia al estudio de los borradores y esbozos (*scartafacci*) de un poeta, estudio que llegó a convertirse plenamente en una especialidad, particularmente en Italia. Croce sostiene que los autores pueden realizar cambios sin trasladarlos al papel; más aún, si utilizan la pluma, puede muy bien suceder que escriban algo que en el preciso acto de escribir saben que, al final, estos cambios serán suprimidos o cambiados de nuevo para dejar todo como estaba al principio (*NSE*, 1:190-91).

Lo único que importa es el resultado final. Todo lo que precede a una auténtica obra de arte acaba absorbido en un acto totalmente nuevo o, empleando la chocante imagen de Croce, «del mismo modo que podemos fundir en un horno unas informes piezas de bronce junto con las más selectas estatuillas; antes de que lleguen a convertirse en una nueva estatua, esas tan selectas estatuillas tienen que fundirse lo mismo que las piezas informes» (*E*, 24). Aquí se niega, implícitamente, toda función a las citas, las alusiones, aforismos, temas convencionales y motivos tradicionales: las estatuillas, por preciosas que sean, se fundirán junto con la chatarra. Croce, con toda lógica, rehúsa considerar como literaria, en modo alguno, la cuestión del plagio; en todo caso sería una transgresión de tipo moral o civil (*PE*, 67-70). Defiende a D'Annunzio, que no cuenta entre sus favoritos, contra la acusación de apropiación, ya que «una obra de arte es un organismo que no tiene otra medida que ella misma» (499). Croce incluso presenta el curioso caso de un soneto de amor de Luigi Tansillo que fue transcrito literalmente, sin reconocerlo, por Giordano Bruno en su *Eroici furori* (1585), dándole un significado filosófico, para seguidamente afirmar que puede haber «dos obras de arte viviendo en el mismo cuerpo» (135). Por otra parte, Croce admite la posibilidad de que «una sola personalidad artística puede estar dividida entre varias personas biográficas y que dos o más personalidades artísticas diferentes pueden sucederse una a otra y alternar dentro de la misma persona biográfica» (*NSE*, 229). Menciona las epopeyas colectivas, como la *Kalevala*

finlandesa, y las colaboraciones teatrales como ejemplos del primer caso y una obra anómala e inferior de Corneille como ejemplo del segundo.

Si uno piensa detenidamente en estas declaraciones tiene que reconocer que es erróneo el criterio usual de Croce como defensor de la personalidad, la sinceridad, la espontaneidad y la *liricità*, ya que este criterio no se aplica a una persona empírica en absoluto. Para Croce, «el poeta no es otra cosa que su poesía» (*P*, 147). En tales formulaciones, Croce parece negar la existencia del alma individual e imaginar alguna actividad suprapersonal —la poesía— actuando en la historia. Pero en otro lugar, Croce habla de la fisonomía del escritor, de su sello espiritual, y niega que un artista pueda tener más de un contenido psíquico. Cuando trata de D'Annunzio, afirma que «nunca ha habido artistas que tengan dos o más contenidos psíquicos distintos» (*LNI*, 4:25), aunque admite que Dante y Goethe (y posiblemente alguno más) revelan dos estados mentales divergentes pero fundamentales: el Dante del *dolce stil nuovo*, distinto del Dante de la *Divina Comedia*, y el Goethe de *Werther* y del *Urfaust* opuesto al Goethe de *Ifigenia* y de las posteriores obras clasicistas (*P*, 149).

A la obra de arte se la llama monumento y no documento (*US*, 31); pero «monumento» parece que confunde si se piensa en su significado de algo como edificio: Croce emplea el término solamente para protestar contra la reducción de una obra de arte al papel de testimonio —de otras cosas, de su época, de la vida de su autor o de las condiciones de la sociedad—. En realidad considera que la obra de arte es un hecho espiritual al que se puede acceder de forma inmediata aquí y ahora. Una obra de arte tiene que ser apreciada «*tête-à-tête*, al modo de un íntimo coloquio» (*TPS*, 2:8), puesto que es «un movimiento que se realiza en nosotros, una postura determinada de nuestra alma» (*NPS*, 1:198). Con esto rechaza Croce el usual argumento historicista de que debemos juzgar a un autor según los criterios de su época. Hablar de Dante, dice, «requiere tratar la poesía de Dante, no de acuerdo con Dante, sino de acuerdo con la verdad» (*Dante*, 22). A Homero hay que estudiarlo, no según la supuesta poética de los rapsodas de su tiempo, sino según la eterna verdad de la poesía. Al tratar de identificar a Aristóteles con Aristóteles, a Dante con Dante, «nos sometemos a un tormento desesperante, al imposible esfuerzo de mutilar nuestra alma y nuestra mente que, de algún modo, rehace o

repiensa lo antiguo, excepto hasta el punto que la mente lo supere» (22). Pero cuando, con resolución, Croce reconoce la presencia del poeta, por lejana que esté en el tiempo y en el espacio, entonces no niega su historicidad. Al contrario, él identifica constantemente la crítica con la historia de la poesía, ya que cada juicio es para él un juicio histórico, el enjuiciamiento de un acontecimiento del pasado (*P*, 2:251 ss.; *LNI*, 4:207-208). Subraya que «toda obra es bien interpretada y bien re-evocada solamente en su propia localización histórica» (*P*, 130). Croce reconoce que un poeta vive en su mundo, con una determinada tradición de lenguaje, de sintaxis, de métrica y de psicología. Pero un auténtico poeta siempre hace de todo ello una nueva imagen, una nueva obra, y la tradición de lenguaje, sintaxis, métrica y psicología pertenecerán a lo externo, a la técnica (*CC*, 3:141-42). Al discutir «la historia artística precedente», Croce, al igual que cualquier buen rastreador de fuentes, puede presentar una larga lista de frases de Vincenzo Monti reproducidas en Ugo Foscolo y Giacomo Leopardi (5:148 ss.), que, al parecer, cancelan la imagen de la fundición de las estatuillas de bronce. Pero Croce distingue entre el acto de la creación —original, espontáneo, único— y los paralelismos y citas visibles en la técnica exterior: fastidioso dualismo que no es el de intuición-expresión ni el de forma-contenido pero que plantea el mismo dilema.

Croce rechaza los dos extremos. «Los que sostienen un mero juicio histórico del arte (*storicisti*) y los que apoyan un juicio meramente estético (*estetisti*) están igualmente equivocados» (*US*, 29); los primeros porque reducen una obra de arte a sus condiciones; los segundos porque quieren juzgarla fuera de la historia. Croce se opone a la idea de que Dante es la expresión de la Edad Media; Ariosto, del Renacimiento; Tasso, de la Contrarreforma: «Cada uno de estos poetas es únicamente él mismo y en su misma universal humanidad; y están por encima de las particularidades de las épocas y de los pueblos a los que pertenecieron» (*PoSc*, 2:254). Sin embargo, esto no significa que Croce apruebe las interpretaciones anacrónicas. Por ejemplo, el Homero de Melchiore Cesarotti —con su peluca, coleta, chaleco floreado y espada— le parece a Croce tan absurdo como las decadentes lecturas de finales del siglo XIX (*P*, 83-84). Comentando *El lazarillo de Tormes*, Croce observa que no podemos entenderlo por completo sin conocer algo de la España del siglo XVI y el significado de términos como *hidalgo* y *caballero* (*NSE*,

226), al igual que no podemos entender ni el primer verso del *Orlando furioso* de Ariosto sin conocer el significado de *donna* y *cavaliere*. Croce parece ponerse del lado de los historicistas cuando dice «siempre hemos sostenido con la máxima firmeza la idea de que la crítica estética no es otra cosa que la misma crítica histórica del arte» (226). Pero esto es erróneo. La decisión principal, es decir, el juicio de si algo es poesía o no poesía, tiene lugar aquí y ahora.

Hemos de retroceder a la pregunta crucial: ¿cómo podemos reconocer ahora si hay poesía? Croce admite que esto es una tarea «sutil y delicada» (*FiSto*, 23), pero piensa que, de por sí, la poesía se hace patente. La poesía tiene un «eterno acento, inconfundible, que resuena a través de los más diversos tiempos y lugares y en los más diversos materiales» (*P*, 36). En reiteradas ocasiones distintas, Croce nos dice que la poesía puede reconocerse por las identificaciones que él ha considerado axiomáticas en su estética: intuición y expresión, contenido y forma, individualidad y universalidad, sentimiento e imagen. Esto provoca *la mofa*; la más conocida es la de Giovanni Papini (en su *Stroncature* [1932], 135), cuando formula que el sistema de Croce «equivale meramente a una búsqueda de seudónimos (o, mejor, ¿sinónimos?) de la palabra arte, y muy bien puede expresarse, con brevedad y precisión, mediante la fórmula arte = intuición = expresión = sentimiento = imaginación = fantasía = lirismo = belleza». Los filósofos del lenguaje ordinario arguyen que Croce simplemente insiste en que la palabra *arte* se ha de reservar para la clase de intuiciones que él describe, pero que normalmente no es así: «'Arte es conocimiento intuitivo' se convierte, según esta interpretación, en una verdad *a priori*, en una verdad irrefutable» (Beryl Lake, en la edición de William Elton, *Aesthetics and Language* [1954], 107). Con alguna frecuencia —creo yo— se ha de conceder a estos críticos que nos estamos limitando al *ipsi dixit* de Croce, a su señalar pasajes como ejemplos de poesía sin ofrecer ningún argumento. Él se permitió esta antología especialmente en las posteriores y algo pausadas colecciones de ensayos, como la *Letture di poeti* (1950), pero también en los libros primerizos dedicados a la literatura italiana de los siglos XVI, XVII y XVIII. Croce leía hasta los autores menores y seleccionaba lo que podía llamarse «momentos poéticos». Defendía la idea de Poe de que «no hay poema largo» o, mejor aún, «un poema largo es, de hecho, una mera sucesión de poemas

cortos» (*Letture*, 212), afirmando que «un gran poema necesita contraerse en una exclamación de alegría, de dolor, de admiración o de lamentación» (*PE*, 23). De esta original decisión suya se deduce que la distinción entre una simple intuición y una compleja obra de arte es meramente empírica, por lo que podía preguntar: «Si un epigrama se considera arte, ¿por qué no una simple palabra? Si un cuento es arte, ¿por qué no un boceto topográfico?» (*E*, 17). Por esto se entendió, erróneamente, que Croce favorecía el fragmentarismo, expresión explotada por Ardengo Soffici y Renato Serra. Croce protestó contra esta «deformación modernista» de su estética (1915; *PS*, 1:389-91). Aunque admiraba a Poe, Croce no estaba de acuerdo con la idea cuantitativa simplista de que un poema no tiene que ser ni demasiado corto ni requerir una lectura de más de media hora (*Letture*, 212). Croce hace hincapié en que «la poesía... no sólo está en unos pocos fragmentos aislados sino que circula a lo largo de todo el conjunto» (*P*, 97) y reconoce que «no se puede tener a Homero sin sus listas de guerreros y sus descripciones de batallas de frecuente monotonía; ni a Dante sin toda su teología, su política y sus violentas pasiones que llenan la *Comedia*, ni a Shakespeare sin que a la vez sea autor y actor» (*Letture*, 314). Croce parece reafirmar la unidad orgánica de una obra de arte, retractándose de sus intentos de hacerla pedazos con la distinción entre poesía y no poesía.

Croce emplea alternativa o sucesivamente tres procedimientos. El primero en el tiempo y el más persistente es el de ir eliminando obras como no pertenecientes al reino de la poesía —procedimiento ya implícito en las consideraciones negativas de su primera estética—. Posteriormente, sin embargo, lo sistematiza de modo óptimo en *La Poesia* (1936), donde Croce excluye de la poesía genuina la expresión sentimental o inmediata, la prosaica (esto es, la didáctica) y la expresión oratoria. Anteriormente, en su conferencia «Por una poética moderna» (1922; *NSE*, 315), Croce establece una escala de valoración que comienza por la poesía sumamente clásica, desciende, al parecer, a la romántica o sentimental, la impresionista, la intelectual, la fría (esto es, la imitativa); sigue después la didáctica, psicológica, sociológica, descriptiva, oratoria, la poesía tendenciosa y, finalmente, la poesía meramente conformista, comercial o, en otra escala, la poesía basta, la refinada o amanerada, la disonante y la fragmentaria. Parece estar proponiendo una nueva tipología, aunque se

reafirma en el rechazo a las teorías de géneros y en realidad nunca llegó a completar este esquema. Pero estas exclusiones permiten a Croce muchos juicios severos, particularmente en *Poesia e non poesia*. De manera más notable, su ensayo sobre Manzoni trataba *I promessi sposi* de obra de oratoria y de persuasión, juicio que, si bien no negaba la grandeza de la obra, fue muy ofensivo para muchos. Por raro que parezca, en 1952, sin aportar argumento real alguno, se retractó inesperadamente de su antigua clasificación y declaró que *I promessi sposi* era una obra de poesía. Se da golpes de pecho, entona el *mea culpa*, habla de «un error o, por lo menos, de una torpe distracción» y lo atribuye «al furor intolerante que siempre he mostrado ante la confusión que artistas y críticos tienen en cuanto a Poesía y Oratoria» (*TPS*, 1:129). Pero no está claro que el asignar la categoría de *poesia* a *I promessi sposi* invalide las observaciones perfectamente acertadas acerca del dominio, en la obra, de la piedad católica y la información histórica, lo cual, a su vez, no niega la fuerza imaginativa de muchas escenas y la vivacidad de muchos personajes. En el caso de Manzoni, la clasificación concierne a una sola obra extensa: siempre consideró como poesía su drama en verso *Adelchi*. Croce emplea el mismo método de eliminación con los poemas de Leopardi, excluyendo los poemas oratorios y patrióticos, así como la poesía filosófica, la didáctica y la prosa: solamente identifica con la poesía genuina los idilios.

Pero desde un principio, Croce hizo también distinción entre poesía y no poesía, incluso dentro de una misma obra, introduciendo el término *struttura*. Estructura (utilizado en muy diferente sentido que en el estructuralismo francés) es el andamiaje no poético. El libro de Croce sobre Dante (1921) provocó un enorme debate por la distinción entre *struttura*, el «romance teológico», y la poesía. Croce imagina el poema como «un sólido y masivo marco sobre el que se encarama una vegetación exuberante y se despliega y se adorna con ramas pendulares y festones y flores que lo cubren de tal forma que sólo aquí o allá hay algún trozo de muro que deja ver su tosquedad o algún ángulo la dureza de su línea» (*Dante*, 59); y de los episodios del *Inferno* dice que se sostienen por sí solos y cada uno de ellos es de por sí lírico (58). Pero Croce solicitó veredicto de no culpabilidad por la destrucción de la unidad de la *Divina Comedia*, que él decía que debía buscarse en el alma poética de Dante y no en sus

recursos didácticos y alegóricos (*Discorsi*, 2:44). Croce condena expresamente el «dividir la 'estructura' y la 'poesía' como dos tajadas servidas en dos platos distintos» (*Letture*, 15), a la vez que vuelve a insistir en que «las partes estructurales más o menos pesadas o a veces incluso las más ligeras aparecen en todos los poemas y en todas las obras de arte» (13). Arguye que él no ha reducido a fragmentos la *Divina Comedia*, pero que los episodios principales son «organismos vivos que genera el genio» (6) y que, en Dante, «'estructura' y 'poesía' no se entremezclan y no se contaminan la una a la otra, sino que, más bien, se alternan y se yuxtaponen» (12). Croce supone que en el alma de Dante existe una curiosa división entre el hombre de la Edad Media y el hombre del Renacimiento temprano, entre el hombre que ideó el viaje al otro mundo que proporcionaba la materia para la estructura y el hombre que representaba la vida humana «en todas sus tonalidades, sublime y mediocre, trágica y grotesca, atormentada y gloriosa, es decir, en su 'poesía'» (11). Aparenta ser un dudoso y raramente esquemático divorcio en el que la estructura y la poesía van asociadas a períodos históricos. En otros contextos, por ejemplo cuando Mario Fubini le insta a que observe que los momentos didácticos del poema están íntimamente conectados con la poesía, se muestra conforme en que «reducir un poema a fragmentos no es otra cosa que dar un realce a los momentos puramente poéticos por encima de los que son de instrucción, de oratoria, de afecto y de cualquier otra índole; pero todos ellos, si el poeta es también un artista genuino, forman una unidad que no puede romperse... Tener en cuenta tales momentos es la misión principal del crítico estético» (*TPS*, 1:126). Es obvio decir que Croce cree que él ha tenido esta precaución.

La prueba está en el *Fausto* de Goethe. Croce, como muchos otros críticos, niega la unidad del poema y condena los numerosos y retorcidos intentos filosóficos de buscar esa unidad de las dos partes en determinadas abstracciones. Croce va más allá al hacer distinciones dentro de las dos partes; el poema se le presenta como un álbum en el que Goethe coloca sus sentimientos en diferentes períodos de su vida. Reconoce un primer Fausto que expresa lucha, insatisfacción y aspiraciones titánicas que han sido calificadas de faustianas; después, la tragedia, muy independiente, de Gretchen, en la que Fausto desempeña únicamente el papel de un seductor común. Luego viene el intento de Goethe por llenar la laguna

con la apuesta, lo cual, a Croce, a pesar de las incidentales bellezas, le parece un remedio artificial. La segunda parte es totalmente independiente: «Este segundo Fausto queda ciertamente perjudicado al unirlo como segunda parte al primero con la pretensión de formar con él una sola obra» (*G*, 1:112). Es una serie deshilvanada de escenas —operísticas, alegóricas, fantásticas— de entre las que Croce pone aparte el primer fragmento de *Helena* como anterior a 1800, antes de la liberación de Fausto. La última escena de la obra le parece semiburlesca, irónica en su tono, decorativa, un juego de imaginación. Comentarios recientes, sin ninguna referencia a Croce, lo han visto así. Por ejemplo, el excelente ensayo de Herman Meyer, *Diese sehr ernsten Scherze* (1970). Croce, naturalmente, no niega que Goethe tratara de dar unidad a estos fragmentos, pero la ve como una unidad mecánica comparada con el conjunto de criaturas vivas que hay dentro. Las intenciones, los meros planes, no cuentan en poesía: «La vieja regla de oro de que en los poetas hay que buscar no lo que ellos deseaban hacer o aseguraban que estaban haciendo, sino solamente lo que poéticamente hicieron, es doblemente válida y útil en el caso de Goethe» (*G*, 1:16). Croce rechaza la acusación de que su método ha descompuesto y destruido un organismo creado por el poeta. El caso es justamente lo contrario: «El poeta, mediante un método de meditación, ha imaginado un mecanismo que encierra y reduce a diversos organismos vivientes a los que el crítico, por ese procedimiento, restituye su anterior libertad» (1: 52). A Croce se le considera con frecuencia un «intencionalista» a causa de su énfasis en la expresión, la personalidad y la *liricità*. Pero esto es completamente erróneo. Él había sabido siempre que «*el mundo de la intención* del poeta es una cosa, y su mundo del *sentimiento* y de la *fantasía*, es decir, de la *poesía*, es otra distinta» (2:101). Croce nunca aprobó el interés por la «poética», los programas y los manifiestos. En una referencia a la *Teoría literaria*, de Austin Warren y mía (tomada de un artículo de Mario Praz incluido en *Comparative Literature*, 1950), nos censura, totalmente equivocado, por desviar la atención hacia la poética, «la más miserable manifestación de la vida literaria consistente en los programas y los gustos ambiciosos de las escuelas y escuelitas» (*Indagini*, 256), porque «lo que importa no es lo que el poeta se propone o cree hacer sino únicamente lo que en realidad ha hecho» (*P*, 297). En el caso de *Fausto*, el argumento de Croce parece básicamen-

te acertado, aunque se pueden tener dudas sobre algunos puntos específicos. Por ejemplo, el pacto tiene que haber estado presente muy pronto y no se le puede apartar tan fácilmente. En conjunto, Croce está acertado en el caso de *Fausto* porque la *Goethe-philologie* le permite situar las diferentes etapas de la escritura de la obra durante un período de casi sesenta años. Por eso puede asimilarlo a una biografía espiritual de Goethe que presenta no solamente un desarrollo poético sino también moral e intelectual. Es fácil para Croce demostrar que *Wilhelm Meisters Lehrjahre* representa una unidad artificial de la *Theatralische Sendung* y la posterior novela educativa, una soldadura de unión no sin algún punto visible. Aunque esto no es del todo nuevo y era evidente incluso antes del descubrimiento del manuscrito de la *Theatralische Sendung*, presta apoyo a la tesis general de Croce y justifica la distinción entre estructura y poesía.

Croce siempre admite que la mayoría de las obras son obras compuestas que contienen elementos que no son poesía: «El crítico y el historiador tienen que redescubrir y señalar la parte poética de las obras, por mucha o poca que haya, y dar razones en cuanto a la existencia del resto» (*PoSc*, 2:235). Pero, finalmente, Croce acabó por darse cuenta de que estas partes estructurales no poéticas, que en la obra desempeñan el papel de andamiaje o marco, o para dar relieve a la poesía, existen independientemente a lo largo y ancho del amplio campo de la producción literaria y cumplen una importante misión en la sociedad. En *Poesia* (1936) y en manifestaciones posteriores, Croce desarrolló un concepto mucho más positivo de «literatura», considerándola no como mero contraste con la poesía, no como no poesía, no como lo feo, sino como un campo de por sí, en la «praxis», en la cultura. Dentro de este ancho campo distingue Croce la «expresión literaria» como utilización de lo sentimental, lo retórico y lo «prosaico» para lograr una armonía que no es la de la poesía, pero tiene su función propia como «una de las ramas de la cultura y la educación» (*P*, 33). Croce proclama ya la «literatura» como la gran energía civilizadora que ha sacado al hombre desde el estado de barbarie a la auténtica humanidad. De repente, hasta a la retórica se le concede un lugar y son readmitidas las antiguas dicotomías de contenido y forma, escueto y florido, prosa y estilo. Croce marca un paralelismo entre la retórica y la lógica formal aristotélica, que considera útil, al menos como una

teoría del error (aunque falsa, comparada con la lógica idealista). Así, Croce elogia la retórica como continente de una teoría de la literatura y explica que su primitiva aversión a la retórica era debida «a que siempre se introducía o se le permitía entrar en el sacro reino de la poesía» (*TPS*, 1:38). La motivación básica de Croce ha sido calificada de antiretórica, y es cierto que su propio estilo tiene por meta la lucidez y la simplicidad y rehúye el ampuloso énfasis de la retórica que él creía que imperaba en la tradición italiana. Pero Croce tiene su propia retórica de exposición, sus propios recursos estilísticos de persuasión que yo no he visto investigados con detalle.

En la práctica, la nueva tolerancia de Croce en cuanto a «literatura», según su idea, le permite discutir cuestiones de historia literaria admitiendo lo que anteriormente había rechazado. Escribe capítulos sobre la tragedia y sobre la comedia en el Renacimiento, sobre la *commedia dell'arte* y otros géneros, si bien insiste en que son diferenciaciones puramente empíricas. Incluso no se desdeñan por completo los problemas de las distintas épocas y la tipología. Anteriormente había lamentado la dicotomía entre clásico y romántico como una bifurcación ilegítima del concepto de poesía y había defendido el término *classicità* como designación de «poesía» como tal en su antiguo sentido de excelencia. Pero más tarde consideró el romanticismo como movimiento dentro de unos límites de tiempo, distinguiéndolo como fenómeno literario de lo que era el romanticismo moral, el *mal de siècle*, y del romanticismo filosófico y político (*PE*, 292-98) —distinciones similares a las más recientemente establecidas entre romanticismo positivo y negativo—. Croce aboga por las definiciones rigurosas y correctas de términos tales como «romanticismo», «clasicismo» y «barroco». Él define el barroco como «un vicio de expresión artística que pone en el lugar de la belleza el producto de lo sorprendente y lo inesperado» (*Storia*, 1943, 132) y utiliza el término como criterio para reconocer los elementos neobarrocos en un determinado artista o una determinada época, «porque en cada hombre está el hombre en su totalidad» (132). Croce a veces emplea el término barroco como tipo, y observa elementos de este tipo en Victor Hugo, en D'Annunzio y en otros modernos, y a veces pone límites cronológicos desde las primeras décadas del siglo XVI hasta el final del XVII (*Età*, 33). Sin embargo pone severas objeciones a la existencia de tribunales especiales para cada épo-

ca, «cuando el único y permanente tribunal es el del único y permanente concepto del arte» (38). Reconoce, sin embargo, la sucesión histórica de los períodos, la irreversibilidad del tiempo. La Ilustración no puede entenderse sin la Reforma, el racionalismo y el empirismo, pero —arguye— el *Orlando Furioso* de Ariosto no necesita de la *Divina Comedia* o de las *Estancias* de Poliziano para ser entendido y juzgado por su valor poético. Al menos en las obras en que Croce puede considerar la «literatura» o el «teatro» formas de la vida real, él ve su implicación en la historia e incluso imagina las causas. Por eso niega que las *sacre rappresentazioni* murieran por razones literarias o políticas como las aducidas por su estudioso Alessandro D'Ancona, y afirma que su desaparición, por el contrario, fue debida al «efecto de la verdadera realidad de lo que sucedía entonces, del agotamiento del ardiente e ingenuo sentimiento religioso» (*PoSc*, 1: 339).

Croce incluso habla del progreso de la literatura, aunque reconoce que Homero nunca ha sido superado formalmente. Una obra nueva lo supera tan sólo encerrando en imágenes y palabras la experiencia de la humanidad posthomérica (*FiSto*, 36). Con una ligera variación, Croce afirma que hay progreso en «la experiencia, en la vida, que siempre crece por sí misma y, por lo tanto, progresa (lo que no significa, sin embargo, que se encamine hacia un término fijo y determinado, hacia un modelo ideal). Goethe no es, estéticamente, una superación respecto a Sófocles... [pero] Goethe no habría comenzado su camino sin una Ilíada de Sófocles o, mejor aún, sin toda la historia que le precede» (*CC*, 5:248-49). No solamente la literatura, también la poesía está implicada en el proceso de la historia, ya que para Croce la historia es lo único que existe, y el juicio histórico, el único juicio.

Aunque este progreso general es acumulativo e inevitable, también hay períodos específicos de decadencia. Si bien Croce criticó el esquema de De Sanctis en cuanto al engrandecimiento, declinar y renacer de Italia, situó también la decadencia de Italia donde De Sanctis y todos los demás lo habían hecho: en el siglo XVII, en la época del barroco. Italia estaba entonces bajo el dominio de extranjeros, españoles y austríacos, y la Contrarreforma provocó en Italia un estancamiento intelectual. En las artes, Italia produjo el barroco, que Croce siempre define como una forma de fealdad, una «perversión artística» (*Età*, 33), en busca del «efecto de lo

inesperado y lo pasmoso» (25), mostrando «aridez de imaginación e intelectualismo artificial e impotente» (*NPS*, 2:62). Croce, desde antiguo, mostró siempre un apasionado interés en ese período y, a pesar de todos sus desprecios, un considerable gusto e incluso entusiasmo por su literatura, como lo demuestra su temprana colección *Lirici marinisti* (1911) y su introducción «Sensualismo y genialidad en la lírica del siglo XVII», así como también por su traducción del *Pentamerone* de Giambattista Basile del dialecto napolitano al italiano, y el profuso y erudito comentario sobre la obra. Posteriormente, sin embargo, insiste con firmeza sobre el «silencio de la gran poesía», desdeñando la «seudopoesía» de Giambattista Marino, a quien etiqueta de mero sensualista ingenioso, y apuntando los destellos esporádicos de poesía observados en poetas como Achillini, Artale y Lubrano. Croce ha leído todo. Hay que estar de acuerdo con él en que la poesía del siglo XVII es inferior comparada con la de Tasso, pero no nos convence de que este juicio negativo pueda aplicarse a todos los demás países. Croce lo atenúa excluyendo del barroco la literatura francesa e inglesa al igual que al místico alemán Angelus Silesius; pero con Góngora, al cual presta atención, se le plantea el mismo problema con el término *cultismo*, que no es tan diferente del marinismo. Pero Croce declara que Góngora es un poeta genuino, elogia sus primeros *romances* y hace ver que el traductor francés L. P. Thomas, aunque hábil, hace que Góngora suene igual que Mallarmé (*Poesia antica e moderna*, 285-304). Con todo, el barroco continúa siendo siempre, para Croce, sinónimo de no poesía. Victor Hugo es «un escritor fundamentalmente barroco», vacío, «mucho por fuera y nada por dentro» (383-84); y D'Annunzio tiene rasgos barrocos.

El barroquismo no es sino uno de los elementos de la moderna decadencia. Al igual que Bourget y que Nietzsche, Croce entiende el término en su sentido más amplio y lo aplica mucho más allá de lo que es su uso original: el ataque de Nisard a los románticos franceses, a la vanidosa aplicación de Baudelaire a sí mismo, al pequeño grupo de París que se llamaba a sí mismo decadente. En poesía, Croce ve los orígenes de la decadencia en Baudelaire, a quien, sin embargo, admira con reserva. Habla con simpatía de la personalidad de Baudelaire, elogia sus ideas sobre el arte y lo considera un gran poeta: «Su inspiración, en los temas obscenos, tristes y bestiales que corrientemente trata, es sumamente seria; y confi-

nado en un mundo de sensualidad al que no puede sobreponerse, se las ingenia para convertirlo en colosal, sublime, trágico» (*PNP*, 255). En la reseña de algunas de las «pièces condamnés», Croce hace resaltar con vigor la parte que corresponde a Baudelaire en la decadencia del último romanticismo (*PoAMo*, 395-406), y lanza su protesta contra un libro de Benjamin Fondane que interpretaba la experiencia de Baudelaire en el abismo como la de haberlo elevado por encima del reino del arte, «que no es una cosa superior a la poesía, sino una poesía no conseguida, un tormento vivo e inconquistado, un sentimiento que no ha llegado a serenarse» (*NPS*, 2:108). El grado de serenidad, de la *Heiterkeit* de Goethe, parece quedar especialmente fuera de lugar en todo comentario sobre Baudelaire.

Para Croce, Baudelaire es únicamente el antepasado de lo que es el origen y modelo principal de la decadencia poética, del movimiento de la poesía pura: Rimbaud, Mallarmé y Valéry. Croce juzga a Rimbaud con una severidad extrema, incluso con desdén. Elogia algunos de los primeros versos de Rimbaud por su virtuosismo precoz, aunque *Bal des pendus* deja ver una «estúpida inhumanidad» (*P*, 207); pero, considera como fracasos todos los escritos posteriores. *Les Illuminations* es «un documento de un intento estéril» (*Pagine sulla guerra*, 200). El único acto serio y enérgico de Rimbaud es su renuncia a la poesía (*Letture*, 270). Croce se ocupa de Mallarmé con mucha mayor extensión. Lo que excita el fervor polémico de Croce es el concepto de poesía pura en toda su amplitud, en el cual las palabras se conciben como sonido y música, en el que la «sugerencia» ocupa el lugar de la expresión y la obscuridad deseada viola el ideal de clarificación, que es a la vez purgación moral. Croce piensa que es particularmente fastidiosa la pretensión de que la poesía pura es una poesía completamente nueva. La teoría de Mallarmé le parece una confesión de impotencia, de esterilidad, de aridez, que encuentra confirmación en los informes referentes al proyecto fracasado de Mallarmé, un libro definitivo (*PS*, 2:286). Varias veces se pregunta Croce si ha de llamarlo «maníaco apacible», un ser confundido que «no está libre de un consciente o inconsciente charlatanismo» (*Letture*, 285). Cita algunos de los primeros poemas de Mallarmé y obras como *Hérodiade*, pero las encuentra preocupadas con la sensualidad y los vagos anhelos: «No se despliega sobre su cabeza ningún cielo que le invite a entrar en él: no tiene sensa-

ción alguna de una más extensa vida humana» (*PNP*, 318). Más tarde, Croce examinó «L'Après-midi d'un faune», contrastándolo con un poema latino algo cómico del famoso humanista italiano Pietro Bembo (1470-1547) sobre el mismo tema, con el fin de rechazar la interpretación alegórica de Albert Thibaudet. Croce está convencido de que Mallarmé «sigue siendo un prisionero de cruda inteligencia» (*Letture*, 173), conclusión evidentemente falsa si se conocen los ensayos incluidos en *Divagations*.

No considera a Valéry como seguidor de Mallarmé, como poeta, sino que lo condena por su teoría poética. Croce ridiculiza al público que escucha con la boca abierta las «pobres, retorcidas y distorsionadas sentencias seudofilosóficas de Valéry» (*Letture*, 285). En algún otro lugar protesta contra la idea que Valéry tiene de la poesía como un juego o un ritual con reglas arbitrarias: «La construcción, la consciencia plena, intelectual, y el accidente de la invención son los tres elementos de este llamado poesía-como-juego» (*TPS*, 1:228). Esto le parece a Croce una espantosa estupidez en contra del poder de la imaginación. Tampoco hace caso alguno de la idea de Valéry en cuanto al lenguaje como signo o emoción: «Valéry ignora cuál es la única y verdadera palabra... la palabra que, dominando las emociones y materializándolas ante ella misma, las convierte en imágenes, esto es, directamente, a través de la virtud espiritual de la palabra, al camino de la poesía» (*PNP*, 321 n.).

Croce considera la poesía francesa moderna, lo que corrientemente llamaríamos la tradición simbolista (y a Verlain lo incluye en un ensayo precipitadamente redactado en el que condena sus costumbres, su conversión y su poesía, con excepción de sus primeras colecciones parnasianas [*Letture*, 174-87]), como el modelo para la poesía italiana. Ignora o condena en conjunto todo el hermetismo: únicamente Guido Gozzano y Francesco Gaeta obtienen algunas críticas favorables. En los primeros ensayos, Croce ofrece un equilibrado comentario sobre D'Annunzio, defendiéndole contra intolerantes ataques moralistas y acusaciones de plagio, pero definiéndole como un «diletante de sensaciones», un virtuoso que se mueve en un estrecho círculo de sensualidad y de dolor. Más tarde, teniendo seguramente en su pensamiento las hazañas bélicas y la política de D'Annunzio, Croce se hace mucho más severo. Dice tajantemente que D'Annunzio no es ningún poeta, lo acusa de falta de humanidad y reitera que él permaneció siendo el mismo toda la vida, «un sen-

cillo juglar, un virtuoso, un técnico con raros momentos de modesto encanto» (*LNI*, 4:7-71, 6:247-61). D'Annunzio, sin embargo, es simplemente la figura más conspicua del período marcado por Croce con la etiqueta de «decadente». Croce también critica con severidad a Fogazzaro y a Pascoli y después pone también a Pirandello entre los que le disgustan. Croce emplea el término con tanta amplitud que en Italia se ha hecho casi sinónimo de todo modernismo. Sin emplear el término por aquel tiempo, en su ensayo de 1907 «Di un carattere della piú recente letteratura italiana» (*LNI*, 4:188-206), Croce hacía atrevidas generalizaciones acerca de las diferencias entre el período dominado por Carducci y el *verismo* y el nuevo período iniciado en 1885 ó 1890, dominado por D'Annunzio, Fogazzaro y Pascoli. Carducci seguía siendo para Croce el gran poeta del pasado reciente, un «homérido» que expresaba «un sueño entre furor y ardor y melancolía» (4:189). Croce rechaza el verismo como confusión de ciencia y arte y no aprueba el positivismo que, arguye, estaba siendo innecesariamente aceptado por la erudición histórica y filosófica de finales del XIX. Aunque Croce se muestra por esto falto de sentido crítico en cuanto al período que precede inmediatamente a su propia vida activa, formula con brusquedad sus objeciones a la nueva época. Percibe un «viento de insinceridad» (4:189) comprometido en «la gran industria de la vaciedad» (4:195). Las tres figuras representativas del nuevo período son «el imperialista [Marinetti], el místico [Pascoli] y el esteta [D'Annunzio]», y los tres insinceros, no necesariamente en el sentido de mentirosos, sino en el de carentes de claridad interior. La megalomanía, el egocentrismo y el *istrionismo* son las enfermedades modernas. Croce ve, naturalmente, que esto no es solamente un fenómeno italiano sino una enfermedad europea. A lo largo de su vida, Croce no pudo dejar de observar crecientes síntomas de decadencia. El fascismo era una confirmación evidente, tal como Croce lo vería pronto a través de los afanes del partido por un renacer de las viejas virtudes. Al final de la guerra desempeñó un efímero papel político como primer ministro en el gobierno de Badoglio. La Italia de después de 1945 lo decepcionó. Croce renunció a escribir sobre la poesía, la novela y el teatro contemporáneos y continuó solamente con los escritos filosóficos, estéticos e históricos, tanto de italianos como de extranjeros, con entusiasmo y vigor no disminuidos. Sus agudos comentarios sobre el existencialismo y sobre los nuevos marxis-

tas son tan mordaces como siempre. Pero tendría que haberse dado cuenta de que valía más estar callado en cuanto a poesía, novela y teatro, ya que ni siquiera llegó a entender los contextos.

Croce, en ocasiones, afirma que su crítica es una ejemplificación de sus teorías. Tal como él lo formulaba: «gran parte de mi crítica literaria está informada por un deseo de iluminar, *per exempla*, el esqueleto de la crítica literaria» (*Carteggio Croce-Vossler*, 19 de octubre de 1911, 149) y «en toda cuestión singular me propongo resolver una cuestión universal» (*PS*, 1:211). Pero esto no puede ser literalmente cierto. Mucho antes de que Croce formulara su teoría estética ya escribía crítica literaria, incluso siendo un joven colegial. Sus primeros artículos en *La Critica*, por otra parte, muestran muy poco de su aparato teórico. La motivación de los ensayos es, con frecuencia, totalmente ocasional y práctica. Croce quería influir en la opinión pública, fuera del pequeño círculo de estudiosos de la estética. Estaba preocupado por la decadencia de Italia y de Europa. Es verdad que es artificial, en Croce, la separación de crítica y teoría. Había un intercambio constante: los ensayos, ni están totalmente desprovistos de teoría ni son simplemente ejemplificaciones de una teoría. Se mueven entre estos dos extremos sin llegar nunca a ninguno de los dos. Con frecuencia, los ensayos dicen lo que diría cualquier crítico, incluso uno que no supiera nada de Croce. Él se preguntaba: ¿Es la obra original o es imitación? ¿Trata de un tema de interés general o está limitada a una situación particular? ¿Presenta un conjunto coherente? ¿Está bien escrita? ¿Representa con certeza la vida? Croce podría volver a redactar esta demanda, ya que no puede creer en ningún «reflejo de la realidad». Si miramos el ensayo sobre Verga (*LNI*, 3:5-32), veremos, sin embargo, que Croce rechaza el credo del verismo y duda de su dogma de la impersonalidad, como lo hacen otros, y, si no es así, simplemente cuenta algunas de las novelas e historias, elogiando las principales escenas de *I Malavoglia* como «notables por su simplicidad y verdad» y la personalidad de Verga como «hecha de bondad y melancolía» (3:28-29). La única percepción crítica acerca de la diferencia entre las primeras novelas sociales de Verga y las obras posteriores situadas en Sicilia es demasiado evidente para ser nueva. Mucho después, Croce también escribiría ensayos que apenas constituyen una serie de citas o, en el caso de algún autor extranjero, traducciones literales, relatos de los argumentos

de las obras acompañados de sensatas reflexiones que se le podían haber ocurrido a cualquiera. Hay algo admirable en el hecho de que Croce, en 1936, pudiera tomarse la molestia de traducir muchos de los difíciles poemas de Gerard Manley Hopkins, siendo exiguo el comentario en el ensayo. Hay dos apuntes polémicos: Croce defiende la obscuridad de «El halcón», que atribuye a una excesiva condensación y carencia de transiciones, a diferencia de la buscada obscuridad de Mallarmé y sus seguidores (*PoAMo*, 436); elogia el sentimiento de Hopkins para con la naturaleza como un no tener nada que ver con «la desintegración impresionista usual en nuestros días» (431). Pero el ensayo apenas consigue su modesto objetivo, ya que las interlineales versiones exactas de Croce —con observaciones sobre el ritmo y el metro exquisitos o sobre «indicios de distorsiones y excentricidades» (446)— no pueden siquiera sugerir lo que importa en Hopkins: el lenguaje, la sintaxis, el «sprung rhythm»*, los esquemas sonoros. Las ideas antiestilísticas y antirretóricas de Croce le impiden cualquier tratamiento más detenido de estos textos que él conocía principalmente a través de traducciones italianas.

Otro ensayo típico de Croce es el polémico precedido de una crítica con poca o ninguna conexión con la obra misma. El ensayo sobre Hölderlin es un magnífico ejemplo. Croce estaba molesto por la fanática devoción de los alemanes a Hölderlin y las enormes pretensiones de ensalzarlo que tenían, especialmente durante la Segunda Guerra Mundial. Para combatir esto, Croce cita a Dilthey (de un ensayo que se remontaba a 1867, revisado en 1905), quien manifiesta algunas reservas (autoridad difícilmente convincente, ya que Dilthey no pudo conocer los últimos y grandiosos himnos descubiertos después). Ni pueden los condescendientes juicios de Goethe y Schiller que cita Croce aportar mucho, ya que se refieren solamente a dos de los primeros poemas imitativos de Hölderlin (1797). Croce desdeña toda pretensión filosófica formulada por Hölderlin, al parecer desconocedor de sus escritos teóricos, y hace comentarios llenos de irritación sobre la *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, de Heidegger, señalando que los puntos en que se centra Heidegger son o manifestaciones de Vico (más bien de Hamann y Herder) o ansias de un

* Vid. el tomo IV de esta *Historia*, págs. 199-200. [N. del T.].

mundo primitivo que Croce no podía aprobar. Echa por tierra todas las pretensiones de grandeza referentes a las últimas odas y los últimos himnos de Hölderlin citando a escritores franceses y alemanes que lo aclamaban como a un profeta religioso, dejándolo con ello relegado a una región fuera de la poesía. El único comentario directo de Croce, que los poemas son «enfáticos, llenos de exclamaciones, pobres en imágenes, carentes de frescor, abstractos y convencionales en el lenguaje que emplean, mal diseñados y a veces informes» (*Discorsi*, 1:63), parece una total equivocación, como lo es la conclusión, que asocia a Hölderlin con Schopenhauer, Nietzsche, Bachofen y Klages (al que no menciona por su nombre) como defensores del alma en contraste con el espíritu, con el irracionalismo, con la decadencia y con el misticismo tenebroso. Para escribir el ensayo no se necesitaba ninguna estética croceana, solamente una general aversión al irracionalismo y al teutonismo.

El ensayo sobre Hölderlin es un ensayo sobre crítica más que sobre poesía y tiene una finalidad ideológica. El ensayo sobre Rilke, el único poeta no italiano del siglo XX que Croce comenta con alguna extensión, se centra en los textos actuales para condenarlo como fenómeno de la decadencia —femenino, enfermizo, obsesionado por la muerte—. El ensayo comienza, como muchos de los de Croce, con una larga serie de traducciones literales de poemas de distintos períodos de la vida de Rilke acompañados de algún elogio y algunas quejas referentes a impresionismo y vaguedad. Pero luego, Croce acusa a Rilke de impotencia intelectual: ni una sola observación, pensamiento o sentencia ilumina la naturaleza del arte. Las *Briefe an einen jungen Dichter* (1929) contienen solamente avisos acerca de la dignidad moral de un escritor. El libro sobre Rodin acepta la falsa idea de éste del estudio de las «cosas», ya que para Croce no hay cosas y el poeta solamente puede «cavar en su espíritu, que es el documento de los documentos, la clave de todos los documentos» (*Letture*, 199). Croce comenta, sin ninguna lógica, que Rilke predica el anticuado concepto romántico del arte como religión y como la esencia de la muerte; o predica acerca de los ángeles que no son sino una voz y una vaga aparición. Rilke combatió solamente la imagen de la muerte y envidiaba a los niños y a los animales por su falta de conciencia. Para reprender a Rilke por su «anhelo de convertirse en bestia» (201), Croce cita la octava elegía de Duino, el célebre verso «O Glück

der Mücke» (¡Oh felicidad del mosquito!). Al final Croce reconoce que se puede ser un gran poeta sin ser un gran cerebro, pero a Rilke le niega incluso esto. Las *Duineser Elegien* son preponderantemente didácticas y, comparadas con *De rerum natura*, de Lucrecio, éste, arguye Croce, tiene la ventaja de una firme textura de conceptos, un sistema derivado de Epicuro, mientras que Rilke solamente tiene un tejido de imágenes que se rasga en el momento en que lo tocamos. Croce cita gran parte de las elegías segunda y tercera para demostrar el tono de *Angst* y desesperación, concluyendo que Rilke era un fino artista pero no un poeta en el sentido exclusivo de Croce (206). La aversión de Croce por lo irracional, la preferencia por un sistema intelectual coherente como el de Lucrecio (por mucho que pueda estar en desacuerdo con él) es evidente. La aversión de Croce al primitivismo y al misticismo saca a la luz su fe en la serenidad, en la coherencia intelectual y en una especie de optimismo estoico no logrado por Rilke. Pero Croce no presta atención a amplias áreas de la obra de Rilke. Incluso no menciona siquiera *Malte Laurids Brigge* e ignora el contacto de Rilke con Kierkegaard (su Epicuro). Es crítica francamente ideológica; sus conclusiones no difieren de aquellas a las que llega Hans Egon Holthusen (*Der unbehauste Mensch*) desde un punto de vista teológico protestante.

En otro conjunto de ensayos, Croce, deliberadamente, aplica las normas establecidas en su teoría. La colección *Poesia e non poesia*, en particular, ofrece multitud de ejemplos juntamente con los ensayos sobre Manzoni y Leopardi. El ensayo sobre Schiller empieza inmediatamente con un juicio: Schiller pertenece a una segunda clase de poesía, es un mero hombre de letras. Croce refuerza su idea refiriéndose a una *enquête* de 1905 en la que los escritores alemanes estaban de acuerdo en el declinar de la fama de Schiller. Croce también juega con el hecho de que un escritor inglés (no mencionado por su nombre, pero en realidad se trataba del inculto novelista irlandés George Moore) confesaba no haber leído nunca ni una línea de Schiller y hacía chistes a costa de su nombre. Se nos invita, pues, a una investigación crítica muy severa de las tragedias de Schiller: la crudeza de *Die Räuber* con sus imitaciones de *El rey Lear* y las estratagemas de *Kabale und Liebe*, compensadas únicamente por la figura de Musicus Miller. Croce ve con agrado el retorno de Schiller a un más refinado hacer en *Don Carlos*. Schiller muestra las dotes de un após-

tol y de un dramaturgo psicológico reflexivo. Según Croce, la adhesión de Schiller por razones de «libertad interior» más que de simpatía a la Revolución francesa no es importante en poesía, pero su preocupación por la teoría y la historia estética es señal de impotencia poética. Las obras posteriores están todas ellas ideadas para ejemplificar conceptos: María Estuardo representada sembrando la muerte por sus encantos, Juana de Arco impulsada súbitamente por sentimientos de amor, los Caballeros de Malta incapaces de responder al espíritu de pureza de su orden. El intento de Schiller, con *Die Braut von Messina*, de combinar la tragedia griega y el drama shakesperiano, de introducir un coro que no traicionara los sentimientos del autor, anticipa el falso ideal de la poesía pura. La Suiza de *Guillermo Tell* tiene la apariencia de un belén navideño. Croce parece desconocer por completo la trilogía *Wallenstein*, le produce «náuseas» la «dulzura» (*PNP*, 34) en *Die Jungfrau von Orleans* y llega a la conclusión de que prefiere el filósofo al poeta. Le agradan sus argumentos contra el rigor de la ética de Kant, pero rechaza la teoría de Schiller de la poesía sentimental e ingenua, lo mismo que hizo con toda teoría de géneros (y así lo había hecho antes en la parte histórica de su *Estetica*). El ensayo termina con una referencia a la «Poesía de Pensamiento» de Schiller, que es una «poesía didáctica y, por tanto, no es realmente poesía» (37). Curiosamente, Croce no emplea el argumento de que el drama de Schiller sigue el modelo de Voltaire y por tanto pertenece a la tradición «latina» —argumento que Croce había adoptado en una reseña de la obra *Schiller después de un siglo*, de John G. Robertson (1907; en *PE*, 445-61)—. Quizás llegó a darse cuenta de que eso no podría resistir una inspección más detenida, o quizás pensó que eso contradecía su admiración por Corneille, de quien dice ser un poeta genuino, aunque parece vulnerable a las mismas críticas que Schiller. Pero Croce exime a Corneille de las acusaciones de ser un retórico que trabaja con maquinales temas inventados o, más bien, le perdona estos pecados porque estaba dominado por una pasión imperiosa que Croce llama «voluntad deliberada» (*ASC*, 225). Podría pensarse que Croce también pudo haber sentido el aliento de pasión en Schiller.

El ensayo sobre Heinrich von Kleist llega a unas conclusiones aún más negativas. Croce describe a Kleist como un hombre dominado por una emoción inexperta y un «impulso instintivo, bestial y mecánico»

(*PNP*, 48). *Penthesilea* queda absuelta, sin embargo, de la acusación de estar inspirada por un «placer libidinoso, sanguinario y horripilante». Más bien es, dice Croce, «un vano alardear de un elevado ideal y desesperación por no haber sido capaz de alcanzarlo» (48) —sin decirnos cómo él o cualquier otro pudo saber esto—. Luego condena el patriotismo patológico de *Hermmansschlacht* y *Das Käthchen von Heilbronn*, distorsionados por la superstición, la histeria y el sonambulismo. Incluso los cuentos de Kleist, dos de los cuales nos vuelve a contar, le parecen «curiosos y aterradores pero no realmente trágicos ni emocionantes» (49) Croce detesta *Amphitryon* por ser «una tontería de mal gusto» que se ahoga en un «cieno de fisiopatología erótica» (50). *Der Prinz von Homburg* es un melodrama que no evita «la banalidad, la superficialidad ni la puerilidad en su planteamiento» (50), y *Der zerbrochene Krug* es «una farsa escrita de un modo increíble y pedante» (51). Kleist no es en absoluto un poeta; a lo sumo es un orador, y «posiblemente no hay en él ni un solo pasaje que sea verdaderamente poético» (51). Evidentemente, estaba enojado por las demandas en favor de Kleist a la vez que del naturalismo y la búsqueda de «un drama germánico sin adornos». Prefiere a Ibsen, «un espíritu artístico más elevado» (52), y recurre a las opiniones desfavorables que Goethe y Hegel tienen de Kleist. No dice nada en absoluto de la mejor historia de Kleist, *Michael Kohlhaas*, mientras que sí se refiere a *Die Marquise von O...*, citando tan sólo el título, y aparenta desconocer por completo el ensayo sobre el teatro de marionetas. Pero detrás de lo que a mí me parece la burda subestimación de Kleist, se asevera la norma croceana: su aversión hacia «el colosal, el ruidoso redoble de tambor entre los toques de corneta, ese escándalo en medio del cual la poesía verdadera queda ahogada, como Cordelia, que tiene una voz sutil y pocas palabras» (52).

El ensayo sobre Heinrich Heine es menos dramático, pero también destierra casi por completo al poeta fuera del reino de la poesía. Croce, con mucha razón, desdeña a Heine como filósofo y no cree mucho en su adhesión al ideal común de libertad, fraternidad, progreso y razón. A lo sumo era un «aliado de mala fe» (*PNP*, 169). La «mentalidad» fundamental de Heine utiliza la *celia*, la chanza y la burla, con lo que consigue retórica, pero no poesía. Croce admite haber dicho que cualquier clase de tema podía ser poético, pero la broma no es una «actitud sentimental ni

pasional» (170), es meramente una acción encaminada a divertir y a hacernos reír. Heine pertenece a los «artistas» y no a los «poetas», distinción que Croce había rechazado cuando De Sanctis la estableció para Ariosto y Metastasio. Croce cita ejemplos del ingenio y la inventiva de Heine, pero luego le concede la vena de poesía genuina que él denomina «poesía de infancia». La encuentra no sólo en las obras nostálgicas, sino también en la lírica amatoria, que concibe el amor siempre como un juego deleitoso. La ironía, sin embargo, «el tono, que es el de un muchacho malicioso, el de una canción inocente» (177), es lo que prevalece, mientras que la poesía no vuelve a aparecer, ni siquiera en los últimos poemas. Heine es aquí un *Arlecchino doloroso*: el dolor lo siente demasiado inmediatamente, de una manera no suficientemente poética. El «pie forcuto»* (179), que deja ver con demasiada frecuencia, no es atributo de un poeta. De nuevo surge un concepto extrañamente estricto de poesía: «La poesía... tiene algo de religioso», dice Croce (170). El poeta «fija su mirada en las profundidades de su propio interior y se fuerza a describir lo que descubre en él y a sacar a la luz un aspecto del universo en el temblor del devenir de la existencia». «La disposición poética debería ser de serenidad, alegría, felicidad» (170), pero no de burla, chanza, ni siquiera de humor o de sátira. El concepto excluye vastas parcelas de lo que normalmente es calificado de poesía.

A Croce le ofende la acusación de que es «categorizador», clasificador, calificador. Con razón afirma: «¡Yo no clasifico nunca! Soy el más radical enemigo de las clasificaciones y encasillamientos (de los géneros, de las artes, de la retórica y de cualquier otra cosa de este tipo que pueda conocerse) que ha surgido jamás en el campo de la estética» (*LNI*, 4: 219). Su único objetivo ha sido el de comprender y no el de criticar. Pero los ejemplos que se han dado (y podrían fácilmente aumentarse) muestran que Croce trabaja asignando, si no a categorías en el sentido que él mismo emplea, o a géneros, sí a tipos psicológicos que él considera incapaces de crear poesía. En al menos dos casos, los extensos ensayos sobre Ariosto y sobre Shakespeare, Croce es capaz de superar este procedi-

* Al parecer alude al componente diabólico (la *pesuña bisulca* de las patas de cabra de Satán) que se deja ver en la obra de Heine. *(N. del T.).*

miento, dado que se enfrenta a poetas de tal magnitud y universalidad que una simple calificación, un simple reconocimiento de un motivo fundamental, no tendría ningún resultado. En realidad lo intenta con Ariosto, primeramente eligiendo las etiquetas usuales. No es un representante de «el arte por el arte», a menos que entendamos esto como la consabida idea de una dedicación plena a su arte. No es objetivo en el sentido de indiferente, como si no hubiera nada fuera del espíritu (*ASC*, 8). No tiene una sabiduría especial, ni es cierto que la disolución de la caballería sea el tema principal de su obra. Croce cuestiona la idea de que Ariosto estuviera enamorado de la Edad Media y niega que aspirara a la belleza absoluta, ideal neoplatónico que conduce al misticismo, muy lejos de la mente de Ariosto. La llamada ironía de Ariosto no es una ironía romántica en absoluto, ni es epopeya el *Orlando furioso*, ya que carece de los elementos éticos y los personajes son figuras sin relieve ni plenitud. No son frívolos y, a pesar de todas las escenas de emoción, no hay una catarsis trágica. Croce llega a una solución. Ariosto ama «el ritmo puro del universo, la armonía» (24): ahí está su principal característica. Pero Croce rechaza la fatua creencia de que su fórmula es equivalente a la poesía de Ariosto. Citando a Goethe, «Individuum est ineffabile», llega a la conclusión de que, después de todo, la armonía no es armonía en general sino «una *armonía ariostesca*» (57). Nos han dado largas con una tautología: Ariosto es Ariosto. De pasada, Croce comenta, por separado, muchos de los pasajes y elogia la «ottava rima». Menciona a Pulci y a Boiardo para resaltar su total diferencia respecto a Ariosto. El *Morgante* de Pulci es un «romance picaresco» carente de «una única inspiración dominante» (61). El *Orlando innamorato* de Boiardo está inspirado por una «pasión por lo vigoroso y lo primitivo» que se convierte en monótona y árida (65): «Pulci y Boiardo... no deberían pues ser situados ni por encima ni por debajo de Ariosto porque ni siquiera son *análogos* a él» (68). Croce destaca la individualidad de cada uno de estos poetas, y sus circumloquios, exclusiones, negaciones y exposición de pasajes, de algún modo, contribuyen a trasmitir el aroma de Ariosto y, ciertamente, el amor y admiración que Croce sentía hacia su poeta favorito. Es evidente que su concepto de poesía no es únicamente serio, melancólico y sereno como sugieren otros enjuiciamientos. También tiene amplitud. Esto se nota en el estudio que Croce hace de Shakespeare.

El ensayo sobre Shakespeare comienza con un duro ataque a la falacia biográfica, ridiculizando las vanas conjeturas e identificaciones, búsquedas de modelos, hipótesis referentes a Francis Bacon como autor de las obras de Shakespeare, etcétera. Enfrentado a la tarea acostumbrada de definir el sentimiento que guía a su autor, Croce se equivoca: «No prevalece ninguna emoción ni clase de emociones» (*ASC*, 86); de aquí la pretensión de que Shakespeare es universal, objetivo, imparcial y, a veces, frío. No es un poeta de ideas morales o políticas. Más bien tiene un firme sentido de la vida como perpetua discordia «en su carácter agridulce, en toda su contradicción y complejidad» (88). Croce repudia la «caricatura» propuesta por Taine. La idea de la vida que tiene Shakespeare no es la de una aversión ciega. Cree que la bondad y la virtud son más fuertes que la maldad y el vicio, aunque nunca van juntas en una armonía superior: «El mundo de Shakespeare es un mundo en el que no se han resuelto estos contrastes» (90). Al igual que Ariosto hizo con la ironía divina, Shakespeare logra una clase de equilibrio después de una lucha; y esta lucha es su poesía. Sin embargo hay una constante y obscura «consciencia de una divinidad» (89), «el temblor ante lo desconocido» (92). Shakespeare, insiste Croce, no es un filósofo. Plantea preguntas pero no da respuestas. Sin embargo se pueden definir sus presupuestos. Él se halla fuera del catolicismo y del protestantismo, incluso fuera del cristianismo o cualquier otra concepción religiosa. No conoce otra vida que la terrenal y, alrededor de ella y por encima de ella, la sombra del misterio. Sin embargo, aunque no sabe de ascetismo ni de misticismo, «la delicadeza de su conciencia, de su humanidad, lleva la impronta de la ética cristiana» (96). Shakespeare, no obstante, no tiene un concepto de un curso racional de las cosas ni de una Providencia que rige todo. No acepta el determinismo del carácter individual, que sería una versión del Destino; reconoce la espontaneidad y la libertad del hombre y la supone en colisión con la necesidad (97). Croce lamenta que Shakespeare no se anticipe a la moderna teodicea —historia—, ya que no tiene un concepto histórico de la vida y por ello tiene que carecer de un verdadero credo político y una verdadera pasión política. El vigoroso sentir de Shakespeare con los contrastes cósmicos encuentra su complemento lógico, en opinión de Croce, en un idealismo especulativo, en la dialéctica, en una moralidad antiascética, la estética romántica, la política realista y una concepción histórica de lo

real. Al Ariosto de Croce se le ha llamado «Hegel poético», pero esto es más aplicable a su Shakespeare. Él es la prefigura de Croce y de Hegel o, mejor, Croce lo ha moldeado conforme a su propia imagen. Muchas de estas generalizaciones acerca de las actitudes de Shakespeare son, por no decir más, extremadamente discutibles.

Croce agrupa las obras según las fuentes de inspiración. El primer grupo es el de las comedias de amor, que incluye *Romeo y Julieta*, «una tragedia en clave menor, una tragedia, por decirlo así, de una comedia» (*ASC*, 109). Al segundo grupo lo llama Croce *Il romanzesco*, que incluye obras de inspiración literaria: los poemas y los sonetos. El tercer grupo es el inspirado por «el interés por el resultado práctico», que permite la discusión acerca de las obras de historia. Les falta un «sentido épico», porque Skakespeare «no se alistó bajo ninguna bandera política ni religiosa» (125). Las obras no son propiamente históricas: no muestran ninguna nostalgia por el pasado. Tratan de la acción, sus obstáculos y sus triunfos. Reflejan un interés puramente formal por la política en el sentido de Maquiavelo. En la mayoría de los casos, Croce se imagina las obras como una galería de retratos: critica el rechazo de Falstaff por ser «estéticamente denigrante» (135), en más o menos los mismos términos empleados en el ensayo de A. C. Bradley. El cuarto grupo comprende las tragedias del bien y el mal: el Shakespeare más notable. *Macbeth* es casi una alegoría. Sus personajes son más que seres individuales: son «situaciones eternas del espíritu humano» (137). Croce elogia a Macbeth por su grandeza de alma «en esa pasión, en ese momento creador que exige de un hombre una dedicación resoluta de toda su personalidad, una audacia total» (138) —extaña idea del asesino de Duncan—. Macbeth «muere con austeridad, simbolizando un misterio sagrado, envuelto en religioso horror» (141). Croce también ve *El rey Lear* como un triunfo espiritual, incluso en la muerte de Cordelia. Aunque derrotada, ella crece en belleza «provocando el más desconsolado deseo hasta que finalmente es adorada como algo sagrado» (144), interpretación que parece exagerada ante ese horror final. En *Otelo*, Croce se interesa por Iago como artista del mal, idea semejante a la de Coleridge. El quinto grupo son las tragedias de la voluntad. *Antonio y Cleopatra*, si bien es poéticamente excelente, moralmente es pobre; extraño dualismo para Croce. *Bruto* es otra tragedia de la voluntad y *Hamlet* es «una canción de angustia, de desesperación y de-

solación» (157). El sexto grupo es el que llama de «Justicia e Indulgencia»: «la canción de la conciliación, de la reconciliación de diferencias, de pacificación interior, de la restauración de la serenidad» (158), representado por *La Tempestad*. Croce reconoce que ha formado un desarrollo ideal de Shakespeare: una tonalidad particular presupone otra más elemental; una canción filosófica y pesimista de amor y tristeza presupone una sencilla canción de amor. Pero esto es solamente un desarrollo ideal. Croce no cae en la tentación de ordenarlo en tesis, antítesis y síntesis, y sabe que no es necesario un orden cronológico. Hay retornos y reincidencias lo mismo que anticipaciones.

Una vez clasificados los personajes, presentada la fisonomía de los sentimientos, Croce se ve obligado a decir algo referente al arte de Shakespeare. Pero inmediatamente destierra la «técnica» de la crítica estética. Croce considera como el libro más inteligente los *Shakespearestudien* de Otto Ludwig (escrito en 1865); pero, al citarlo, intenta demostrar que Ludwig únicamente puede enumerar rasgos que corresponden a todo poeta genuino. Todo, en Shakespeare, es individual, un todo basado en la experiencia; el tiempo y el espacio son ideales; las obras tienen forma de sonata, etcétera. Pero todo esto son sinónimos o metáforas de una poesía única. Croce concede que se pueden comentar cada una de las obras, escena por escena, señalando las bellezas, pero todo esto tiene solamente valor didáctico. Puede aclarar la lectura, pero no es la misión principal de la crítica, ya que Shakespeare es «uno de los poetas más claros, más evidentes, más comprensibles, incluso para las personas de poca o elemental educación» (*ASC*, 173), idea que parece desmentida por la moderna interpretación de Skakespeare en general, y no por la filología.

Croce, después, hace un esfuerzo un tanto superfluo por refutar las objeciones clasicistas y naturalistas (de Voltaire y de Tolstoi) de las que Shakespeare es objeto. También desdeña la crítica realista de Rümelin, que veía un dualismo entre los poco sólidos argumentos de Shakespeare y su gloriosa poesía, similar a la interpretación que Croce hace de Dante. Pero Croce afirma que «no podemos diferenciarlos ni compararlos en cuanto a personajes y acciones, discursos y diálogos» (*ASC*, 176), aunque sus propios comentarios están centrados, casi todos, en los personajes sacados de su respectivo contexto: Falstaff, Brutus y Shylock en particular. Croce hace un bosquejo de la historia de la crítica de Shakespeare, distin-

guiendo la *critica esclamativa*, la *critica immaginifica* (la que podríamos llamar impresionista) y la crítica de biógrafos, filólogos y moralistas que leen lecciones filosóficas, morales, políticas o históricas en Shakespeare y lo alegorizan. Finalmente, está la crítica «objetivista», crítica de personajes, que Croce desaprueba ya que son arrancados del «centro generador» del drama. Un último capítulo, «Shakespeare e Noi», expone la idea de que Shakespeare fue más apreciado durante el período romántico que en el presente, en el que el naturalismo y el positivismo han sepultado la dialéctica y el idealismo que él preconizaba y, a su modo, representaba. Ahora (y Croce estaba escribiendo durante la Primera Guerra Mundial), «la distinción entre libertad y pasión, bien y mal, nobleza y salvajismo, refinamiento y sensualidad, entre lo grande y lo pequeño que es el hombre», está obscurecida (203).

El ensayo sobre Shakespeare ha sido elogiado en grado sumo. Indudablemente, tiene sus virtudes. Con resolución, Croce vuelve la atención a la poesía, apartada de la biografía, de la historia del teatro y de otra *allotria*. Pero el ensayo tiene graves defectos o, más bien, limitaciones. Se ha limitado a la evocación de los modos prevalecientes en cuanto a las obras y a los rasgos de los principales personajes. Aunque tiene, me parece a mí, un buen sentido de la faceta moral de Shakespeare, esto aparece, de modo ilegítimo, en armonía con la clase de idealismo que Croce abraza. El ensayo sufre también de una total desatención hacia la superficie estética de las obras: su imaginería, su estilo, su lenguaje y su implicación con el teatro. Croce leía a Shakespeare principalmente en traducciones al italiano y raramente pudo haber visto representaciones de sus obras. Su imagen de Shakespeare es definitivamente convencional, dependiente de su concepción general por parte de los alemanes del XIX y de los escritores ingleses a los que alude brevemente: Edward Dowden, A. C. Bradley y Sir Walter Raleigh. El ensayo aclara lo que me parece el principal defecto de la crítica de Croce: su falta de habilidad para superar el dualismo que él quería negar entre el simple juicio de lo que es poesía y lo que no lo es y la psicología descriptiva con que él caracteriza a los autores y las obras, definiendo sus sentimientos dominantes. La decisión acerca de poesía o no poesía nos lleva en último término a una definición del gusto de Croce, que está necesariamente ligado al tiempo y limitado, y las caracterizaciones, vivaces y perspicaces, se quedan en aplicaciones no sistemáticas de una psi-

cología intuitiva. Me parece significativo que Croce intentara una vez sistematizar estos términos psicológicos dando una lista de ellos en el trabajo «Por una poética moderna», pero nunca volvió a ese esquema. Es profundamente irónico que Croce, defensor de la autonomía del arte, esteta, hombre dotado de una gran sensibilidad, buen gusto y juicio, fuera finalmente incapaz de desarrollar un esquema teórico y analítico de la crítica y hubiera de contentarse (como muchos otros críticos) con definir su propio gusto, eligiendo su canon de clásico y convenciendo a otros de que tenía razón. Fue famoso sólo durante un tiempo, pero éste es el destino de todo crítico, incluso del más grande, y solamente confirma la propia fe de Croce en la historia.

Capítulo XIII

LOS DISCÍPULOS DE CROCE

Se supone que Croce ejerció una dictadura intelectual en la Italia de su tiempo, por lo menos en calidad de esteticista y crítico literario. Pero esto no puede haber sido cierto. Los primeros estudiosos eminentes de la estética, que se dedicaron a la crítica y se vieron influidos por él, pronto se le pusieron en contra. Giovanni Gentile (1875-1944) colaboró en los primeros volúmenes de *La Critica* de Croce, pero pronto rompió con él, y no sólo por razones políticas. Sus relaciones de ningún modo fueron las de maestro y discípulo solamente. De hecho, Gentile tiene que haber sido eficaz en conseguir que Croce superara su primer esteticismo. Muchos de los escritos de Gentile eran francamente polémicos contra Croce, por lo menos después de 1909, aunque Gentile colaboró en *La Critica* hasta 1922. Pero un estudio completo de esta relación no cabe hacerlo aquí. Alfredo Gargiulo (1876-1949) también fue un temprano colaborador de *La Critica* que se separó de su maestro. Su libro *D'Annunzio* (1912) es todavía una obra croceana en su intento de distinguir el creador de mitos de la naturaleza y el cantor de paisajes líricos del decadente modelo. Pero Gargiulo desarrolló después una teoría de «medios expresivos» que le permitió reintroducir en la estética una clasificación de las artes y de los conceptos de medio y género desechada por Croce. Los *Scritti di estetica*, de Gargiulo (1952), fueron recopilados sólo después de su muerte, pero contienen artículos que se remontan a los años veinte y treinta. Guiseppe Borgese (1882-1952) demostró ser un discípulo igualmente infiel. Empezó con un libro que se pudo calificar de croceano, *Storia della criti-*

ca romantica in Italia (1905), que proponía la paradójica tesis de que el romanticismo italiano es en realidad buen clasicismo. Pero Borgese se convirtió pronto en un profeta del arte como «transfiguración del hombre y figuración de Dios», que proclamaba que el significado del arte italiano era «sagrado, eterno y celestial», frase contraria a todo lo defendido por Croce. La posterior colección de ensayos de Borgese, *Poetica dell'unità* (1934), ataca duramente a Croce en su negación de una historia de la evolución de la poesía, ya que Borgese abrazaba una idea romántica colectivista de la literatura.

Así es que la generación inmediatamente sucesora de Croce se revolvió contra su maestro. Los devotos sucesores ortodoxos eran más jóvenes, muchos de los cuales desempeñaron un gran papel en la vida académica italiana y permanecieron siendo fieles propagadores del evangelio de Croce. Tres de ellos establecieron una categoría superior independiente, que los destaca, y merecen una especial consideración: Luigi Russo, Francesco Flora y Mario Fubini. Los tres, sin embargo, se apartaban de Croce en cuanto a gusto y a teorías, aunque solamente Russo fue «excomulgado» más tarde por Croce, en 1949, en parte a causa de un trivial desacuerdo sobre la interpretación de un soneto de Petrarca («Movesi il vecchierell»), pero en el fondo fue por razones políticas cuando Russo abandonó el partido liberal y se unió a los comunistas, llegando a ser senador. El agrio comentario de Croce sobre Russo (en *Terze pagine sparse* [1955], 2:161-162), «Deliri di cattiva filosofia» (delirios de mala filosofía), defiende su propia distinción de *poesia e non-poesia* y su concepto de *esteticità* sin mencionar las desavenencias políticas. Flora, desde 1924 fue el editor responsable de *La Critica* y nunca rompió con Croce, aunque sus gustos, preferencias y métodos le llevaron a apartarse. Fubini, que residía en Turín y no vivió en intimidad personal con Croce como lo habían hecho los dos del sur, en Nápoles, conservó un afectuoso recuerdo de conversaciones con el maestro (véase *Saggi i ricordi*, 1971). Los tres escribieron de modo extensivo sobre Croce. Los tres largos capítulos de Russo en el primer tomo de *La Critica letteraria contemporanea* (1942) son una notable proeza de lúcida exposición, que se vería complementada por su discusión crítica del libro de Croce sobre Dante en el tercer volumen, por algunas defensas tempranas y por la última réplica amarga a la repulsa de Croce (reimpreso en *Prose polemiche*, 1979). Flora escribió

un librito explicativo sobre Croce (1927) y trató de él y se refirió a él en múltiples ocasiones además de haberle dedicado un capítulo en el volumen IV de la *Storia della letterature italiana* (1947). Fubini, además de recuerdos y muchas referencias en sus escritos teóricos e históricos, hizo un equilibrado informe en una conferencia, una sesión conmemorativa en la Accademia Nazionale dei Lincei en 1966, «Croce crítico». Los tres se comentaban y se criticaban los unos a los otros con toda libertad: Russo hizo reseñas de Flora varias veces y tanto Flora como Fubini colaboraron en un número especial de *Belfagor*, la revista de Russo, que estaba dedicado a la memoria de Croce. Los tres fueron profesores de literatura italiana, que dominaban en su totalidad, desde los comienzos hasta el presente, de un modo casi sistemático, aunque los tres estaban de acuerdo con el rechazo de Croce a una historia de la evolución colectiva de la literatura y escribieron monografías, comentarios y semblanzas más que historias. Cuando Russo y Flora escribían libros que llamaban historias de la literatura, en realidad recopilaban una serie de ensayos. La *Storia della letteratura italiana* de Flora (tres tomos, 1940-42, ampliados a cinco en 1947) es casi una antología de literatura italiana, una serie de citas comentadas con entusiasmo, con frecuentes metáforas llenas de color. Russo, al final de su vida empezó su *Storia della letteratura italiana* (1957) con un volumen que abarcaba desde San Francisco de Asís hasta Savonarola. Aunque la historia nunca fue terminada, la obra de Russo difícilmente puede considerarse incompleta porque los muchos ensayos recogidos en *Ritratti e disegni storici*, juntamente con las monografías sobre Boccaccio (*Letture del Decameron*, 1956), *Machiavelli* (1945), *Metastasio* (1915), el libro sobre Manzoni (*Personaggi dei Promessi sposi*, 1945), *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana* (1928) y las obras menores, *Carducci senza retorica* (1957), *Salvatore di Giacomo* (1921) y *D'Annunzio* (1939), constituyen una investigación casi completa. Únicamente Fubini no escribió un libro que pudiera considerarse como historia literaria, aunque sus estudios del siglo XVIII abarcan casi todos los aspectos de la época. Él es también una excepción al haber escrito sobre literatura francesa, de un modo específico sobre Vigny y la historia de la crítica de Racine.

Luigi Russo (1892-1961)

Partiendo de posiciones croceanas, Russo se mantuvo en ellas con tenacidad, al menos en algunos puntos, hasta mucho después de haberse separado de su maestro en otras materias. Russo reconoció con toda franqueza la influencia decisiva de Croce en un principio. Se describe a sí mismo como un «bárbaro» (*Prose polemiche*, 196), procedente de una pequeña ciudad de Sicilia, cuando llegó a Nápoles: «Mi orientación mental era claramente hacia Croce, pero un Croce enraizado directamente en De Sanctis, con todas las correcciones que Croce, con su persistente especulación, había introducido en la excelente obra del maestro de Irpino [lugar de nacimiento de De Sanctis]. Y no puedo menos que ser fiel a esta evocación» (*Problemi di metodo critico*, 300). La tesis de Russo sobre Metastasio, autor «muy extranjero para mi gusto y mi temperamento» (300), era estrictamente croceana, e incluso el libro sobre Verga (1919), su escritor favorito, consideró él mismo, después, que padecía de «un rígido y demasiado malhumorado croceanismo» (*PMC*, 302). Sin embargo, en un discurso en el Congreso de Historia Literaria de Budapest, en 1931, Russo expuso un *storicismo assoluto* y el concepto de historia literaria de tipo monográfico como individualizador, una historia de la personalidad, en términos claramente croceanos (*La critica letteraria contemporanea*, 1:98). Toda obra de arte, afirma, es individual y «autogenética». Rechaza el formalismo, el moralismo y el sociologismo. En 1931, Russo declaraba que todas las concepciones nacionalistas y racistas de la literatura «están en desuso y son menospreciadas» en Italia. La poesía, proclama aludiendo a Gentile, no es una «simbolización del concepto filosófico» sino «solamente un símbolo de sí misma» (1:104). Russo ensalza el papel de la crítica: «La obra de arte existe, tiene su propia realidad, en la crítica, la crítica del propio poeta o de su eterno lector» —idea que Russo iba a repetir varias veces (p. ej., 2:19)—. El crítico es un filósofo y «también creador de un nuevo cosmos no ya poético, sino lógico». Incluso esto no satisface las demandas en favor de la crítica. El crítico, dice en forma algo contradictoria, «entra en relación solamente consigo mismo, con el mundo artístico vivido y asimilado desde adentro, y no solamente explica el arte de los demás sino que intenta explicarse a sí mismo y responder a

sus propios problemas» (1:108). Russo llega a decir que «el crítico envuelve el arte de los demás en la simple materia de su propia filosofía y de su propio juicio» (1:108). A veces, repitiendo la idea de que «está en relación solamente consigo mismo» (1:182), Russo parece Anatole France cuando habla de la crítica como autobiografía. Habla de sus propias luchas para la autoclarificación en tonos portentosos. Busca «coherencia interna», no «adecuación extrínseca del crítico al texto» (1:109), negando, al parecer, toda obligación con la objetividad, la interpretación correcta o la verdad. Pero estas demandas son engañosas. En realidad, Russo era un lector minucioso, un intérprete fiel de sus textos que creía que había captado el auténtico significado que tenían en la historia. El impresionismo, diría, es solamente el primer paso a la crítica (1: 120). La crítica estética y psicológica son, admite, siempre pedagógicas, siempre *didascalia* (1:123). Hay una «oratoria del gusto» (1:126) (y Russo se permite usarla con frecuencia), pero todo, al final, tiene que ir a parar a lo que él llama «ciencia» (1:124), la estética en el sentido de Croce. Es lógico que Croce elogiara este discurso por su exactitud e intuición (*Pagine sparse* [1941], 2:185), ya que, sin embargo, es claramente ortodoxo si no se tiene en cuenta la *hybris* de la autodefinición.

Pero hacía tiempo que Russo había comenzado a argüir en contra de algunas de las ideas más queridas de Croce porque consideraba que la primera *Estetica* estaba subordinada al viejo concepto de belleza y de *fantasia*. Probablemente influido por Gentile, arguye contra el concepto de Croce y de Vico del arte como «vida del espíritu candorosa y naciente [*aurorale*]» (*CLC*, 1:109), sustituyéndolo por lo que, después de todo, era la idea última de Croce: el arte nunca es candoroso sino que únicamente se hace candoroso. Al igual que Croce, Russo llega al «orden, educación, tradición, experiencia histórica, cultura autoconsciente, armonía, literatura; en una palabra, a la *classicità*» (1:112). Russo había llegado a desaprobar la dicotomía entre poesía y no poesía, el aislamiento del momento poético, aunque en la práctica él precisamente lo aplicaba. Al tratar de los poemas de Leopardi, por ejemplo, dice de un modo terminante que se deberían «amputar las seis primeras estrofas» de «Sopra il Monumento di Dante» (*Ritratti e disegni storici*, 1946, 1:247) y que «Al Conte Carlo Pepoli» está «totalmente desprovisto de poesía, al menos hasta la penúltima estrofa» (1:307). También alardea de que «hemos aislado los

versos que consiguen ser poéticos del todo» en el «Inno ai Patriarchi» (1:282). Pero, en general, Russo no sólo protesta contra «una pedante fidelidad al canon de poesía y no poesía» (1:282), sino que trata de superarlo introduciendo términos tales como «*animus* poético» y, más insistentemente, *poetica*. El libro de Croce sobre Dante no satisface a Russo. En una exposición sumamente favorable, en general, del desarrollo de Croce, habla de él diciendo que, en aquel tiempo, estaba «filosóficamente un poco cansado» (*CLC*, 1:206) y alude a un «Homero durmiente» (1: 208). En «Crítica de Dante y experimentos de *Storicismo*» (1927), Russo formula un elaborado argumento en pro de la unidad dialéctica de poesía y estructura. A la vez que reconoce que esto es también una idea croceana, a diferencia de Croce asigna prioridad a la poesía —«pero es siempre la poesía la que genera su propia estructura» (*CLC*, 1:22)—, inversión que le permite llamar a la estructura «la poesía, la filosofía, la religión del poeta». Russo afirma que no se puede escribir una historia de la poesía de Dante sin escribir también una historia de la filosofía de Dante y sin buscar todo su mundo de intenciones. Extraer la poesía de la poética, o la parte estructural de la obra de arte, le parece perseguir una posibilidad abstracta (2:34; semejante en *Storia*, 246). Las partes estructurales son generadas, en casi todos los casos, por «un *animus* poético fundamental» (*CLC*, 2:36). En resumen, Russo trata de llegar a una concepción unitaria de la *Commedia* sin negar la presencia de lo estructural, es decir, los recursos puramente intelectuales o esquemáticos.

Russo emplea los mismos argumentos al referirse a *I promessi sposi*. «Alessandro Manzoni, ¿un orador poeta?» (*RD* 1946, 2:124 y ss.) es una respuesta a Croce que, en aquel tiempo, calificaba la novela como una obra de oratoria. Russo sostiene que el *animus* fundamental de la novela es poético, que la idea de la Providencia y la percepción del siglo XVII proporcionan una inspiración unificada, pero que uno puede distinguir en el libro tres momentos: el imaginativo o lírico, el meditativo e históricamente ilustrativo y el más específicamente incitante. La solución parece suficientemente sensata. El mismo Russo admite que es «eclecticismo», pero yo, ajeno a este debate, encuentro difícil de concebir por qué es tan importante calificar de poesía *I promessi sposi*: no puede serlo hasta la médula y no hay nada erróneo en ello. En términos croceanos correctos, Russo insiste en que a los personajes de una novela, y de *I promessi sposi*

en particular, no se les puede sacar de su contexto: «Ellos constituyen solamente una de las muchas infinitas y más nobles ficciones de los sentimientos de un poeta, una especie de diáspora del estado de su alma» (*Personaggi dei promessi sposi*, 20). O, dicho de otro modo, «el único y exclusivo protagonista es siempre el sentimiento del autor» (23); con frecuencia se nos habla del «carácter absolutamente individual y autogenético de la obra de arte» (*CLC*, 1:102). Pero sean cuales sean las protestas de Russo de que «el personaje es pretexto lírico para el poeta» (*PPS*, 12), los capítulos dedicados a cuatro personajes de la novela —el Innominado, el Cardenal Borromeo, Don Rodrigo y Fray Cristóforo— nos muestran en realidad unos retratos psicológicos de los cuatro, lo mismo que hace la historia literaria normal y corriente, mediante comparaciones con versiones anteriores de la novela y con las fuentes o modelos históricos. Russo estudia el Innominado como un caso psicológico, examinando las etapas previas a su conversión, y busca constantemente apoyo en la biografía intelectual del autor: su lealtad a la Ilustración y al jansenismo. Manzoni es, realmente, para Russo, el modelo realista. Considera el *Discorso sul romanzo storico* como el manifiesto del realismo (*I Narratori*, 18) y a Manzoni como el origen de la tradición narrativa italiana que culminó en su autor favorito, Giovanni Verga. El primer libro de Russo sobre Verga (1919, reelaborado en 1933) ensalzaba su excelencia. El tono es con frecuencia estridente, las pretensiones de esta excelencia, en mi opinión, exageradas; pero el detalle es convincente: la forma en que Russo considera las primeras novelas sociales como protestas contra el mundo elegante y el modo en el que establece una continuidad entre estas novelas y los relatos y novelas sicilianas en su predilección por los «derrotados» (*i vinti*). Russo arguye que el *verismo*, como teoría, tan sólo consiguió dar libertad a Verga; Verga era ya antes realista por instinto, por decirlo así, pero difícilmente podría negarse el modelo teórico y práctico de la novela francesa de aquel tiempo sin emplear el nombre italiano para ello. El concepto que Russo tiene de la actitud de Verga cambia de algún modo: en los primeros escritos ve a Verga como poeta de los humildes, como el «triste adorador de un *Christus patiens*» (*Problemi di metodo critico*, 319), mientras que en un último ensayo (1952) corrige esto y dice: «el poeta de los pobres» cuya obra es «un grito de protesta, un grito pidiendo sacar de la miseria a tantos pobres oprimidos» (*Il Tra-*

monto del letterato, 518). Verga no puede profetizar un nuevo orden social (Russo sabe que Verga era conservador y nacionalista y no un revolucionario), pero anuncia su llegada como una necesidad fatal. La concepción marxista de una «evolución objetiva» es acertada. Russo considera a Verga peculiarmente italiano y siciliano, un escritor regional, y explora y aprueba la paradoja de que la literatura italiana fuera del todo nacionalista antes de la unificación pero se afianzara firmemente en el provincialismo después de ella. Russo considera a Fogazzaro, a Pascoli e incluso a D'Annunzio como autores provincianos arraigados en sus regiones respectivas, y prefiere especialmente a Salvatore di Giacomo como poeta que escribe en dialecto. En su valioso estudio de la enorme producción de los novelistas italianos desde Manzoni, Russo reconoce una nueva europeización, una tendencia cosmopolita en la que las últimas obras de D'Annunzio desempeñan un papel destacado, pero lo ve con envidia. Russo no puede, de ninguna manera, negar el mérito de este alardear de la literatura italiana, pero tampoco puede dejar de detestar a D'Annunzio por su esteticismo y su política y verlo en el contexto de la decadencia en el sentido de Croce, de insinceridad y vacío moral. También condena Russo a Pirandello por su *atomismo assoluto*. Sin embargo, «sentimos que están enemistados con nuestra tradición nacional» (*N*, 28-29). Toda la literatura italiana reciente carece de interés para Russo; solamente Montale es la excepción.

El apoyo de Russo al realismo no es verdaderamente una aceptación del dogma de «reflejo de la realidad» y ciertamente no excluye un arte sumamente estilizado e imaginativo como el de Alfieri, Foscolo o Dante. Más bien se trata de una protesta contra la tradición italiana del *letterato*, del escritor alejado de los asuntos locales. En un ensayo, tal y como fue escrito en 1919, Russo utiliza complacido la expresión *il tramonto del letterato*, el «ocaso del hombre de letras», y la vuelve a utilizar como título para su última colección de ensayos en 1960. Russo defiende el compromiso del «moderno idealismo» (Croce) y desprecia no sólo el futurismo y la decadencia sino a Giovanni Papini e incluso a Renato Serra. Lo que Russo busca es la filiación política trascendental de los escritores italianos, expresión en la que *trascendental* parece significar «supuesta, no necesariamente manifiesta», «objetiva» en el sentido marxista. El poeta, en opinión de Russo, debería ser político: «Un poeta que se muestra

libre de filiación política o es un pobre poeta o un error en nuestro estricto sentido de la historia, de modo que no podemos comprender su más escondida lógica política» (*TL*, 214). Pero esto no debe ser interpretado, se apresura a añadir Russo, como recomendación para que la poesía llegue a ser una «servidora de la política». En muchas interpretaciones, especialmente las que se refieren a Alfieri y Foscolo, Russo intenta definir el puesto que ocupan en una historia ideal de la política poética: los conflictos entre individualismo e historicismo, entre nacionalismo y cosmopolitismo. Russo, en realidad, se ocupa de lo que podría llamarse historia intelectual, o más bien *Geistegeschichte*, situando a los principales escritores italianos en un emparrillado de conceptos generales y períodos. Así, define la situación de Petrarca «eternamente suspendida entre lo viejo y lo nuevo, entre lo medieval trascendentalista y el humanismo naturalista, entre el cielo y la tierra, entre la Jerusalén celestial y la Jerusalén terrena» (*RD* 1960, 1:259-60). Russo proclama a Boccaccio como el fundador de «la nueva religión moderna, la religión de la sabiduría del hombre, de su genio, de su astucia», al haber desvelado el mundo «no sólo del humanismo sino de todos los siglos posteriores» (1:421). De manera muy simplificada, Russo ve el proceso de la historia como una secularización e ilustración, aunque, a pesar de su violento anticlericalismo, habla bien de «la profunda vena religiosa» de Boccaccio (*PMC*, 309) y se refiere a su «cristianismo» o «neocristianismo» (*CLC*, 3:271, 275).

En éste y en muchos otros contextos renuncia Russo a la individualización croceana y él mismo reconoce que abraza un nuevo «sociologismo», pero de un tipo inmanente (*CLC*, 1:286, 296), e insiste en que se diferencia tanto del sociologismo romántico como de lo que él llama sociologismo formalista. El sociologismo romántico supone una mentalidad nacional; el formalista, una evolución de las formas. Russo insiste siempre en condenar lo que considera formalismo abstracto: llama mito a la crítica lingüística (1:303), descarta una historia de los ritmos, modulaciones y entonaciones (1:223) y ataca con dureza la lectura minuciosa como mero restablecimiento de la vieja crítica gramatical. Pero a pesar de esta insistencia croceana sobre la nula importancia de la superficie lingüística, Russo estudió a su modo el lenguaje de algunos escritores, más completamente en sus capítulos sobre Verga y Maquiavelo, pero también en incidentales observaciones sobre Tasso y Leopardi y en innumerables

comentarios sobre palabras aisladas y sus connotaciones. Lo que interesa a Russo no es la estilística en el sentido de Spitzer o de Contini sino el impacto de las tradiciones lingüísticas en el lenguaje de un escritor. Pero las tradiciones lingüísticas reflejadas en la obra de un escritor implican tradiciones estilísticas, tradiciones de género y relaciones con otros escritores. A veces, Russo afirma que «poesía es una cosa elevada porque uno puede relacionar a un poeta con otro» (1:225) y que las obras de arte, por ser individuales, originales, son también inclasificables» (1:289). Apoya firmemente el rechazo de Croce a los géneros, negando que el género exista como categoría filosófica. Russo, sin embargo, vuelve a introducir el género como «formación histórica que nace, crece y decae como todo lo que es histórico» (*N*, 17), por ejemplo, la novela italiana del siglo XIX o la poesía caballeresca, que es «una formación histórica concreta y no un género literario abstracto» (*CLC*, 1:295). De modo semejante, a pesar de las defensas que hace Russo de la individualidad —que niegan la posibilidad de transferir del mundo de un poeta al de otro el criterio de valor (*Belfagor*, 775)—, él mismo replantea la cuestión de la historia literaria como una corriente constante de formas, recursos, teorías, gustos, instituciones, etc., mediante su utilización y la reinterpretación del término *poetica*. Para él es una sustitución de *non-poesia* o incluso de *struttura*, término global que le permite relacionar poeta con poeta. Lo encuentra «en las ideas sobre el arte, en las ideas sobre la vida de los verdaderos sentimientos, en la confesión de los ídolos amorosos y la controversia de la mente» (*CLC*, 2:59), y él lo emplea para estudiar las interrelaciones entre poetas: «En el campo de la poética encontramos infinitas conexiones entre un poeta y otro históricamente próximos» (2:65). Al defender su atención a las teorías e intenciones de un poeta, Russo desafía a Croce citando las propias referencias de éste al *Sturm und Drang* alemán y a Rousseau en su estudio de Alfieri (2:59-60). Russo admite que poética no es estética y no es simplemente el complejo de las ideas estéticas de un poeta, sino «el mundo mismo y el de las teorías estéticas y de los mitos pasionales, morales y políticos lo que constituye el *humus* del que crece concretamente su poesía y del que se separa de su poesía» (2:66). En la práctica, la poética «conecta al poeta con el gusto de su tiempo y con el destino fraternal de espíritus análogos y afines» (1:177). El gusto y la sensibilidad son cosas históricas (1: 265). De manera croceana, Russo

distingue entre la caracterización individualizadora y el enjuiciamiento de la poesía como expresión de personalidad, y la «poética», que es otro nombre para la historia, la historia literaria, la historia del gusto, etc. Russo, naturalmente, no admitiría un abismo entre las dos cosas. El término *storicismo simbolico* o incluso *storicismo lirico-simbolico* (2:58) permite una reconciliación entre ambas, y expresamente se nos dice que «la historia de la poesía está en relación dialéctica inmediata con la historia de la poética» (2:65). Dado que la poética se concibe como «un aura histórica, el estilo y la conciencia de una época» (*RD* 1960, 1:250), queda abierto el camino a un estudio de la literatura en su historicidad y en su situación histórica, aunque Russo siempre rechaza un determinismo simple. Croce, que hacía caso omiso de la poética e insistía en interpretarla erróneamente como mero mundo de los manifiestos y las buenas intenciones, es abandonado a causa de lo que Russo consideró su retorno a De Sanctis.

En su temprano y bien estudiado libro *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana (1860-1885)*, Russo había estudiado detenidamente a De Sanctis como «educador político», como reformador de la Universidad de Nápoles y como hombre profundamente implicado en las luchas ideológicas de su tiempo. Russo utiliza el último trabajo de De Sanctis, «La Scienza e la vita», para convertirlo en modelo de actividad, de reconciliación entre erudición y vida. Consiera a De Sanctis también como defensor del realismo, incluso del naturalismo de Zola, aunque Russo sabe que De Sanctis no fue un iniciador de esta corriente. Russo analiza con perspicacia el fragmento autobiográfico de De Sanctis, *La Giovinezza*, para mostrar que pertenecía a «los escritores realistas de su tiempo» y compartía su poética (*RD* 1946, 2:231). Russo incluso asimila estos recuerdos nostálgicos de provincialismo que tanto admira en Verga (2:231). Sin que sorprenda, Russo dedica una defensa del papel del positivismo y de la «escuela histórica», contra la que Croce lanzó un ataque cuando él restituyó a De Sanctis al puesto que legítimamente le correspondía. Russo admira a Michele Barbi, el especialista en Dante, a quien ve no sólo como un meticuloso crítico textual sino como defensor de una nueva filología que permitía a la subjetividad del editor alguna demora en la composición de un texto crítico y favorecía el estudio del lenguaje y de los períodos. Russo aprecia el argumento de que toda obra requiere su propio en-

foque, que no hay un único método ortodoxo (*CLC*, 1:81). No ve conflicto entre crítica y filología: «Porque la poesía no es sólo una cuestión de vocabulario, una cuestión de la antigua y la moderna Italia, sino también de imaginación, humanidad, exaltación» (1:85). Esta combinación es la que el mismo Russo utiliza: los minuciosos comentarios, algunas veces a pie de página, en sus numerosas ediciones de los clásicos italianos, o las explicaciones que con frecuencia imitan el estilo del autor comentado; y las disquisiciones lingüísticamente ingeniosas, redactadas en un tono enérgico, a veces polémicas, a veces metafóricas, que tienen el matiz personal de un moralista combativo y vigoroso. A la vez que Russo mantenía su lealtad a algunas de las ideas fundamentales de Croce, en la práctica retornaba a la vieja historia literaria expurgada de sus preconcepciones frecuentemente deterministas y mecanicistas. Russo pertenece realmente a la «escuela histórica», porque reconoce que un crítico histórico, a la vez que caracteriza una determinada obra o a un determinado escritor, lo mismo que al juzgarlo en alguna relación simbólica con su tiempo, no necesita el ofuscador positivismo de finales del siglo XIX. Parece lamentable que como resultado de la experiencia fascista se sintiera persuadido de la conveniencia de abrazar el marxismo —el materialismo histórico— una vez concluida la guerra. Descubrió a Antonio Gramsci, al cual, en sus diarios, describe de modo favorable diciendo ser uno de los «más notables pensadores de la Europa contemporánea» (*TL*, 502). Afortunadamente, el repudio a su primer idealismo no afectó a su obra histórica. La *Storia della letteratura italiana* reproduce sus antiguas ideas casi palabra por palabra y de ningún modo niega lo que afirma en su prólogo: que él es y ha sido un «discípulo de De Sanctis, de Croce y de Gentile» (*Storia*, xi). Desde un principio, Russo se había calificado a sí mismo como «obseso por la libertad» (*PMC*, 299), y al final sirvió a la causa de la libertad de la crítica y la erudición. Su revista *Belfagor* constituye un elocuente testimonio de esta amplia tolerancia.

FRANCESCO FLORA (1891-1962)

A semejanza de Russo, Flora partió de posiciones croceanas. Desde 1920 en adelante fue un asiduo visitante de Croce en su casa de Nápoles

y en 1924 tomó a su cargo las responsabilidades legales de editor de *La Critica*. Escribió con frecuencia sobre Croce, exponiendo sus ideas en un pequeño libro en 1927, en un largo capítulo de *Saggi di poetica moderna* (1949) y de nuevo en *Scrittori italiani contemporanei* (1952). Sus exposiciones son siempre desde dentro, no críticas, excepto para comentar sobre el estilo de Croce. Croce también impregna la obra independiente de Flora. Su estética constituye un desarrollo de la de Croce en una dirección en la que el mismo Croce no se movió, y sus gustos, desde los mismísimos comienzos, fueron diferentes de los de Croce. Él había soportado la experiencia del modernismo en el más amplio sentido y no padeció la revulsión ética de Croce contra la decadencia. El primer libro de Flora, *Dal romanticismo al futurismo* (1921), parece haber derivado de los ensayos de Croce sobre la reciente literatura italiana. Flora, al igual que Croce, ve a Carducci como el último clásico, pero lo ve como una figura remota, «un curioso cazador de mariposas bajo el arco de Tito» (*Dal romanticismo...*, 10). También como Croce, Flora contrasta a Pascoli con D'Annunzio como iniciadores de la nueva poesía italiana. Entonces, y en escritos posteriores sobre estos dos poetas (un libro sobre D'Annunzio en 1926 y otro sobre Pascoli en 1959), Flora llega a conclusiones mucho más favorables que aquellas a las que había llegado Croce. En *D'Annunzio* hace Flora una distinción entre el «orador de la concupiscencia» y el poeta genuino cuyo tono dominante es el de la música, y defiende la inteligencia y la erudición de Pascoli aunque deplora su falta de ardor lírico. Y a diferencia de Croce, Flora muestra alguna simpatía por el futurismo en este primer libro. El futurismo es para él sinónimo de la nueva literatura: una definición mucho más amplia que la sugerida por Marinetti. Flora arguye que el futurismo, al mismo tiempo que se equivocó al rechazar el pasado de modo tan brutal, realizó también algo positivo: nos hizo conscientes de las enfermedades de nuestro tiempo y nos dio la voluntad para recuperarnos de ellas. Flora ve con buenos ojos el «principio de la novedad» (*RF*, 79) y la colaboración e incluso confusión de las artes que él observa que aparecen con frecuencia en la poesía reciente. La música es la metáfora central en la poesía: «Hay poetas cuyas palabras se disuelven y se hacen líquidas en la música» (118). En correctos términos croceanos, Flora declara que cada poema es radicalmente diferente de cualquier otro. No reconoce ninguna evolución en la literatura; incluso la

evolución de un determinado poeta es solamente abstracción mecánica (141). Ninguna obra de arte deriva de obras anteriores sino de la experiencia del poeta y de la vida que le rodea: «La historia verdadera es la que... relaciona la individualidad con el conjunto» (145). Flora aplaude la nueva amalgama de las artes y rechaza expresamente la clara distinción que establece Lessing entre pintura y poesía (125). La poesía no es expresión de la sociedad: la realidad, la naturaleza y el mundo son «únicamente las cosas que desea expresar» (149). El futurismo consiguió al menos destruir la vieja retórica, la adoración sentimental a la mujer y dio paso a nuevas posibilidades técnicas. Flora llega a vislumbrar un arte del tacto y del olor, el *tattilismo* y el *olfattismo* (190). La segunda parte de su libro de ferviente juventud se ocupa de diversos escritores, a los que estudia por separado: Marinetti, Pirandello, Papini, al que Flora condena con dureza, y Borgese, quien recibe sorprendentes elogios. El libro es un himno de alabanza a Croce, que descubrió «la más elevada verdad estética: el carácter lírico del arte». Pero *lirico* se emplea de un modo tan general que Flora también dice y seguirá diciendo el resto de su vida: «Todas las artes son música» (370).

Aquí están, en germen, las ideas generales de la posterior posición de Flora que él destacó en muchos libros, especialmente en *I Miti della parola* (1931) y en *Orfismo della parola* (1953). *I Miti della parola* empieza con encantadores recuerdos de cómo imaginaba cuando era niño el palacio de Don Rodrigo o la casa de Don Abundio en *I promessi sposi* para demostrar que las palabras sugieren imágenes e implican mitos que varían de una persona a otra (*I Miti della parola*, 15). Flora desarrolla la identificación de lenguaje y arte según Croce. La naturaleza física desaparece: «De un momento a otro, el tiempo pasa al espacio y allí se dispersa y se anula» (47). La belleza de las cosas es un reflejo de la poesía difusa en el lenguaje común (52). La metáfora, la analogía y la semajanza son los métodos de todo arte. Flora repite una y otra vez: «La palabra del poeta es metáfora musical... Lo que es lenguaje poético es expresividad totalmente musical, el puro equilibrio melódico y simbólico del espíritu humano» (119). Este lenguaje poético no es, desde luego, la dicción poética de la tradición italiana que Flora ridiculiza con cierta gracia por emplear *speme* en lugar de *speranza*, *speglio* en lugar de *specchio*, etcétera (118). Se trata más bien de una «transcripción melódica de la imagi-

nación», que contrasta con el lenguaje práctico de la comunicación corriente (112 n.). Todo esto sigue siendo vago y enrevesado: Flora nunca alcanza a distinguir, más allá de la implícita declaración de que el crítico puede reconocer esta musicalidad, la poesía de la no poesía en términos de Croce. El lenguaje es expresión, el lenguaje es arte, dice repetidamente; pero más adelante, en el libro, sí discute el papel de la tradición: cómo el pasado vive en el estilo (145), cómo un escritor está modelado por los clásicos (148), qué papel desempeña la imitación en la historia de la poesía. Siempre llega, sin embargo, a la conclusión de que lo que importa en el arte es únicamente la creación individual. La poesía no tiene su origen en la poesía, sino que nace de la vida bajo la influencia de la poesía (169).

Orfismo della parola se inicia con un prolijo y reiterativo himno a la palabra. *Palabra* está empleada en un sentido tan amplio que incluye el discurso interior tanto como los símbolos matemáticos, la naturaleza y la realidad; todas las creaciones de la palabra: «La palabra es la eterna verdad en la que el hombre se institucionaliza a sí mismo» (*OP*, 23). Diríamos, aludiendo a Descartes, *Loquor ergo cogito et sum* (18). Es imposible concebir algo fuera de la palabra: «Las cosas son inefables y por ello no realmente imaginadas» (19). La pintura, la escultura, la danza y la música también «se reconocen definitivamente en la palabra que las define» (21). Flora confirma el rechazo de Croce al realismo en los términos más enérgicos: «El artista nunca reproduce la naturaleza, sino el alma con la que ve y siente la naturaleza y la hace objeto de sí misma». El único material para el artista es «el alma del artista» (30).

A semejanza del último Croce, Flora reconoce la diferencia entre poesía y crítica. Crítica es, simplemente, estética (*OP*, 37), y los poetas no son por esto necesariamente buenos críticos. La crítica es un método de calificación de un objeto, inscribiéndolo en su relación histórica (39). El crítico tiene que encontrar de nuevo «la voz ideal de un poeta y hacerla resonar en nosotros repitiendo la génesis y el desarrollo» (40). Flora ensalza la filología como preparatoria para la crítica, pero desdeña la estilística y el estudio de los borradores y las variantes como carentes de toda importancia: «La historia de un poema se completa del todo y solamente en la obra terminada» (57). La misión principal de la crítica es la de reconocer la palabra poética «distinguiéndola de la mentira o de la an-

tipalabra» (60), nuevo término para designar la no poesía, del mundo del sentimiento y de la oratoria pura. Como Croce, Flora defiende una crítica de la crítica, ya que el crítico no repetiría lo que ya se ha dicho antes. Termina con una explosión de oratoria acerca de la dignidad de la crítica como «custodia de lo humano en la palabra, que es la verdad» (61). *Humanitas* es, esencialmente, la palabra (26).

Consideradas aisladamente, estas manifestaciones parecen ser exageradas y poco generales, pero la enciclopédica *Storia della letteratura italiana* muestra que Flora es más que un retórico y más, incluso, que un crítico impresionista diferenciador de la palabra y la antipalabra. La *Storia* es una realización admirable si simplemente se la juzga como una lectura de primera mano de toda la literatura italiana desde su más remoto comienzo hasta el final del siglo XIX. Solamente en la séptima edición (1953), que suple a un volumen de Luciano Nicastro, abarca la literatura del siglo XX; pero en muchas otras publicaciones —*Poesia ermetica, Saggi di poetica moderna, Scrittori italiani contemporanei* y otras— Flora sí escribió extensamente sobre el siglo XX. El problema de la voluminosa *Storia* es que trata de servir a demasiados amos: proporciona una plétora de información sobre biografía, bibliografía, antecedentes culturales e historia intelectual, y relata muchos de los argumentos, acontecimientos y escenas de epopeyas, cuentos, novelas y obras de teatro. Es algo así como una enorme antología de la poesía italiana en la que Flora hace resaltar los pasajes poéticos, característicos o simplemente atrayentes. En determinados casos, solamente los especialistas habrían conocido a los poetas que él selecciona, especialmente los del siglo XVII. El criterio empleado es siempre el de *poesia e non poesia* de Croce, aunque Flora evita emplear el término y lo sustituye con su «música», «magia verbal» o simplemente «tono». Lo que siempre busca es esencialmente la *liricità* croceana, el momento poético o «el propio ritmo del alma en el momento de crear». A la vez que estos términos siguen siendo meras metáforas para el indefinible *quid* de la poesía, sirven para definir el gusto de Flora, que llega a lo metafórico y fantástico y le permite encontrar, en la poesía barroca, la belleza que Croce habría llamado «fealdad». El capítulo de introducción de la literatura barroca se ocupa del paralelismo imaginario, y totalmente imposible de verificar, entre las distintas artes. Decir que «la música es la verdadera e infinita originalidad del tiempo» (*SLI*, 2:628)

parece defendible, pero afirmar que «la arquitectura barroca saca música de las rocas» (2:628) es pura fantasía derivada del ingenioso dicho de Schelling «la música es arquitectura congelada». Flora hace luego las más inverosímiles comparaciones entre la música italiana y la nueva ciencia de Copérnico y Galileo (2:639). En otro lugar, construye un paralelismo entre Ariosto y Bach —el poeta de la corte de Ferrara y el organista protestante—, comparación que sólo tiene sentido en un nivel de abstracción en el que «un divino virtuosismo de imágenes» de Ariosto se identifica de algún modo con una serie de versos sonoros de las fugas de Bach (2:102). Se puede preguntar qué se consigue con preferir a Erminia, «un paisaje imaginado» de la *Gerusalemme liberata*, a la sinfonía *Pastoral* de Beethoven (2:543).

Pero sería completamente injusto entretenernos con los arabescos con que Flora adornaba sus volúmenes. Su discusión del barroco, a pesar de algunos vuelos de fantasía, llega a conclusiones sensatas: Flora rechaza el uso global que del término hace Eugenio D'Ors en *Del barroco* (1935) y observa que «ninguno de los contrastes entre clásico y barroco, si la diferencia no se refiere a límites temporales, encierra la más mínima esperanza» (*SLI*, 3:636). El barroco no es una categoría sino «un hecho contingente» (3:638) y Flora, con razón, arguye que hay enormes diferencias cualitativas entre las obras llamadas barrocas: «El barroco de Bernini no es en absoluto el barroco de Churriguera, ni el barroco de Shakespeare es el barroco de Marino, ni es el de Carissimi el mismo barroco de Benevoli, ni el de Magalotti el barroco de Emanuele Orchi» (3:638). En realidad, la discusión de Flora en cuanto a Marino está muy lejos de no ser crítica y repite de varias maneras las objeciones de Croce: «La literatura al modo de Marino es un vicio, ni más ni menos que la morfina y otras drogas» (3:658). Pero la «sensualidad epidémica» que Flora considera no poética, mero acto práctico, viene compensada por lo que él llama «sensualidad literaria, a través de la cual Marino se enamora de su propio verso o de los versos de los demás» (3:660). Marino es un virtuoso en toda clase de relaciones con el pasado de la poesía. Flora está lejos de negar la atracción al describir el particular modo de hacer de Marino como «vena de optimismo sensual, un idilio de los sentidos sumamente lánguido» (3: 666).

Flora caracteriza magníficamente a poetas como Tasso, Ariosto y Petrarca. Él describe su propio método intuitivo: «Leer a Tasso con el alma

de la poesía, con esa adivinación del tono exacto sin el cual el arte no se entiende» (*SLI*, 2:550). Los personajes de Tasso aparecen como «símbolos melódicos con los que el poeta compone la historia ideal de su alma», como «mitos líricos del alma» (2:533). Rinaldo siente «la profunda tristeza del destino» (2:544). Tancredi y Clorinda «conforman la elevada elegía del amor y la muerte» (2:545), tema que Flora tiene la sensación de que está concebido con profunda religiosidad. Pero más que la búsqueda del sentimiento dominante, Flora selecciona motivos de noche y sol, rememoraciones de Virgilio, epítetos, formas de versos y pequeños detalles estilísticos. Nunca es del todo capaz, sin embargo, de conjuntar estas observaciones excepto para apoyar su idea general del sentimiento dominante en el poeta. Flora tiene igualmente razón al tratar de modificar o complementar la definición que Croce hace de Ariosto como poeta de armonía cósmica. Flora destaca especialmente el sentido de libertad, el «tono de alegría» (2:96) y el contraste «entre un motivo de intensa gravedad y un estilo de frenética prisa» que le parecen ser el secreto del encanto de Ariosto. Análogamente, Flora, más que ningún otro crítico antes que él, hace hincapié en la «impalpabilidad» de Petrarca, su secreta virtud, su etéreo carácter evasivo que Flora califica de modo extravagante como «destrucción de la palabra» (1:245, 249). De nuevo pone el énfasis en el «ritmo verbal y musical del verso» (1:246), pero esta música no hay que confundirla, obviamente, con la mera eufonía. Flora niega musicalidad a Metastasio. «Era un poeta para la música... Límpido, exacto, métrico; no era realmente musical» (3:894) comparado con Petrarca, Ariosto, Tasso y Foscolo, cuya *Grazie* ensalza Flora como la cumbre de la realización del poeta y «un poema lírico supremo» (4:80). Pero Flora también admira y señala las particularidades de muy diferentes tipos de poesía. Editó y estudió a Leopardi con detenimiento y vio en él casi el opuesto de sus poetas musicales. Su tono es «una especie de privación: quita a la palabra todo sabor, color y olor de la comunicación práctica y la pronuncia como una metáfora transcrita de un modo privado que ha perdido su sentido terrenal y es más pura, conservando interiormente su forma» (Giacomo Leopardi, *Tutte le opere* [1940], xliii). Sorprendentemente, Flora también hace una excelente defensa del *allegorismo* de Dante como una clase de lenguaje poético (*SLI*, 1:94).

Flora decae en su tratamiento de los escritores de prosa. Muchas veces se conforma con resumir argumentos, describir personajes, clasificar motivos sin ningún sentido analítico. Carece de instrumentos para discutir las técnicas narrativas. Las discusiones se desmoronan a diferencia de lo que hace con los poetas, que mantienen una unidad en el estudio del «tono». Después de expresar algunas reservas acerca de Verga —su «elemental tono de sentimientos» es artificial, su estilo es con frecuencia «impersonal y como petrificado», carece de «dotes para la música» (*SLI*, 4:527)—, Flora ofrece una explosión lírica acerca de la *mesta cantilena siciliana* (la lúgubre canción siciliana) y evoca la escasamente importante y remota herencia griega del novelista. Verga «encontró de nuevo un destino de religión primitiva: se reúne con los griegos. El destino de Esquilo, en este siciliano que tiene el espíritu de un helenismo afín, era, en términos modernos y cristianos, la misma ansia de vivir» (4:555). Para una mente sensata, todo esto parece no sólo inverosímil e imposible de verificar, sino totalmente absurdo.

El tratamiento de Flora de la historia intelectual y de los antecedentes culturales dejan, de un modo extraño, de estar unificados. En teoría, él ve que Leonardo, Maquiavelo, Ariosto, Palestrina, Miguel Ángel, Cellini, Tasso y Bruno tenían cada uno de ellos una relación muy diferente con su tiempo, y Flora nos invita a construir «esa historia real que vive en el alma de los autores» (Vid. «Abbozzo per un ritratto» en *Letterature moderne* 10 [1960]: 450). En la práctica, sin embargo, Flora difícilmente consigue llevar a cabo este programa. Sus apuntes de las diferentes épocas, de su *Zeitgeist*, son inesperadamente de aficionado y carecen de firmeza en sus líneas generales o en toda la captación de la historia intelectual. La fuerza de la *Storia* se basa en las descripciones del carácter de cada poeta, hechas de modo individualizado pero como diciendo, o mejor cantando, el mismo himno a la belleza a través de las distintas épocas.

Al final de su vida, Flora se empeñó en otro proyecto, la *Guida alla poesia*, que comenzaba con unos tomos dedicados a la poesía de la Biblia (2 tomos, 1960) y de Egipto y Mesopotamia (1960). Después, de golpe, pasó a un librito titulado *Poesia e impoesia nell'Ulisse di Joyce* (1962). Flora, que como estudioso de la literatura italiana rara vez comentaba sobre algo extranejero (yo sólo conozco el artículo sobre *Resurrección*, de Tolstoi, en *Saggi di poetica moderna*), descubría que «la poesía tras-

pasa todas las barreras lingüísticas» (*Letterature moderne* 10 [1960]: 451) y se considera libre para hablar de obras que no pudo leer en el idioma original. El libro sobre el *Ulises* de Joyce está evidentemente basado en la traducción italiana. *Impoesia* (término tomado de Pascoli y aproximadamente equivalente a la *non poesia* de Croce), en Joyce, es todo el andamiaje del paralelismo con Homero y la búsqueda del padre. Flora define su propósito: «Es necesario liberarlo de las superestructuras de un simbolismo inútil y tedioso, desde lo seudohomérico hasta lo psicoanalítico para hacer que vuelva a ser poesía» (*Poesia e impoesia*, 254). Él lo lleva a cabo en su totalidad, tratando de apartar el «decadente lirismo» de Joyce (16) para resaltar «la dramática comunión y unidad de los individuos» (254), el humor, la sátira y la parodia, a la vez que desecha con demasiada ligereza el simbolismo y el psicoanálisis. El psicoanálisis fue siempre la *bête noire* de Flora. Su ensayo «Congedo a Freud» (Adiós a Freud) es completamente negativo. El psicoanálisis, según Flora, «construye romances uniformes en lugar de la divina diversidad de toda situación humana» (*Cività del novecento*, 185). Freud propone una equivocada teoría de la palabra, una mala estética y una mala teoría de la historia (217). Hay, podemos concluir, algo atractivamente ingenuo en Flora. Se diferencia tanto del austero, polémico y enérgico Russo como del sólido, sensato y agudo Fubini.

Mario Fubini (1900-1977)

Mario Fubini, el más joven de los discípulos de Croce, fue, en primer lugar, un historiador inmensamente erudito y sólido de la poesía y la crítica italiana. Debido en parte a la falta de interés de Croce, el estudio técnico del estilo, de la métrica y de las tradiciones en cuanto a géneros se habían descuidado, relativamente, en Italia. Fubino los cultivó con gran éxito, especialmente en sus últimos años. En varias ocasiones recurrió al poco conocido pasaje del prólogo de Croce a la obra de Cesare De Lollis, *Saggi sulla forma poetica italiana nell'Ottocento* (1929; reimpreso en la obra de Croce *Conversazioni critiche*, 3:348-50), en el que Croce reconoce que «la poesía... es como un coro que continúa oyéndose a través de los siglos, y la nueva voz no puede resonar como nueva si no escucha y

acoge en sí misma las voces precedentes, y responde a ellas, y de ellas recoge la canción y la continúa a su manera a la vez que a la de las otras» (*Conversazioni critiche*, 3:349). En franco desacuerdo, muchas veces discretamente disimulado, con Croce (a quien profesaba una inmensa admiración como persona y cuyas opiniones sobre muchas cuestiones aceptaba), Fubini se empeñó en una prolongada defensa de la estilística, del estudio detenido del sistema lingüístico de un autor, de la relación que este sistema puede tener con diferentes tradiciones lingüísticas y del uso que un autor hace de las fuentes, imitaciones, alusiones y parodias. A la vez que da por buena la crítica de Croce en cuanto a que tales estudios no tienen que hacerse de modo aislado o ser considerados el único modo correcto de estudiar literatura, Fubini arguye que al estudiar las diferentes versiones de un libro o las variaciones introducidas en un texto llegamos a conocerlo y a entenderlo mejor. En muchos estudios concretos manifiesta este incremento de nuestra comprensión; por ejemplo, su minuciosa y precisa comparación de las diferencias estilísticas entre la primera y la segunda edición de la *Scienza nuova* de Vico (*Stile e umanità di Giambattista Vico*, 1946), sus estudios de la métrica italiana (*Metrica e poesia: Dal Duecento al Petrarca*, 1962) y su examen de asuntos aparentemente triviales, como el uso que hace Foscolo de la puntuación en su traducción de *Sentimental Journey*, de Sterne (Vid. tomo 5.° de la edición nacional de las obras de Foscolo).

Fubini no solamente recurre al florecimiento de la estilística en otros países, con citas a Leo Spitzer sobre el círculo filológico y a Albert Thibaudet sobre la métrica de Mallarmé, sino también a la tradición nacional italiana, que prestaba atención a estos asuntos que se suponían meramente formales. Ni Carducci ni Russo, que estudiaron el lenguaje de Verga y de Manzoni, podían ser sospechosos de simpatías decadentes en las que Croce había incluido el nuevo interés por tales materias. Fubini siempre mantuvo su propio punto de vista. Rechaza el enfoque psicoanalítico de Spitzer, ya que para él las palabras no son «síntomas de una más oculta realidad sino la plena realidad, la total realidad que se manifiesta a sí misma» (*Critica e poesia*, 115). También desaprueba la lingüística puramente estilística de Giacomo De Voto (125) y continúa comprometido con la idea de que los estudios estilísticos han de integrarse en el estudio completo de una obra. Aunque un estudio de esta clase se desentiende de

la importancia que Croce concede a la inspiración central, al sentimiento dominante, al tono de una obra y a los *affetti* que en ella se expresan, Fubini niega que estos *affetti* sean la única realidad. En un curioso intercambio de cartas con Croce fechadas desde 1946, Fubini viene a rechazar, de modo implícito, el «realismo monista» de Croce: «No me parece que se pueda afirmar que los 'sentimientos' (*affetti*) constituyan la realidad, porque la realidad es la obra de arte, en relación con la cual las características que uno señala de un poeta, de su *ethos* y de su *pathos* contienen algo que es limitado y prosaico» (103). Croce, naturalmente, no quedó convencido y se reafirmó en su rechazo a cualquier dualismo mientras que Fubini defendía una separación provisional de forma y contenido en el estudio de la literatura, citando con aprobación un pasaje referente al tema de mi *Teoría literaria* (166-67).

Mientras que sobre materias tales como el estilo y la métrica se mantiene Fubini en sus propias ideas, realizando estudios empíricos, bien documentados y de muy agudo examen, en otras materias no se sale de los límites del sistema de Croce. Acepta que Croce no dé validez a la distinción de géneros, reconociendo a lo sumo la existencia de diferentes tradiciones estilísticas pero insistiendo en que las teorías del género conducen inevitablemente a conclusiones equivocadas referentes a la normalización. El extenso tratado de Fubini «Genesi e storia dei generi litterari» (1948), siguiendo mucho más dentro de la estela de Croce, aboga por «la mera instrumentalidad y no substancialidad» de los géneros (*CP*, 138). En una investigación histórica de las teorías del género que rastrea principalmente los antecedentes del rechazo de Croce al concepto general, Fubini, extremadamente erudito y bien informado como de costumbre, se muestra sorprendentemente superficial en lo referente a Aristóteles y la Antigüedad. Desdeña los especulativos o esquemáticos intentos, en gran parte alemanes, por encontrar una teoría de los géneros que pudiera presentar una descripción de las tradiciones históricas y evitar toda exigencia de normativa.

Fubini es también un buen discípulo de Croce en su aceptación de la idea de que la actividad estética (intuición-expresión) es preconceptual y que la distinción entre bello y feo, entre poesía y no poesía, es un juicio categórico. Fubini defiende la idea croceana de la actividad estética universal del hombre en contra de Guido Calogero, quien, en su *Estetica, se-*

mantica, istorica (1947) reduce la experiencia estética a raros momentos, a los «domingos» de nuestra vida. Fubini se opone a la idea de que el arte sólo es aplicable a «situaciones pasionales» específicas y por tanto inferior a una filosofía más universal (*CP*, 274). Como entendido historiador de la crítica, Fubini rastrea y juzga las concepciones críticas del pasado siempre desde este punto de vista de Croce. Destaca, por ejemplo, la exaltación de lo lírico al centro de la poesía que hace Leopardi (*L'Estetica e la critica letteraria nei Pensieri di Gaicomo Leopardi*) y la polémica de Guiseppe Baretti contra las unidades de lugar y tiempo y contra la neta ilusión en su *Discours sur Shakespeare*, pero desconoce, sin embargo, la total dependencia de Baretti de los idénticos argumentos del Doctor Johnson (*Dal Muratori al Baretti*, 145; cf. esta *Historia*, 1:166-68).

Fubini es igualmente buen discípulo de Croce en cuanto a la búsqueda de la definición de la emoción, el tono, el sentimiento unificador. Así lo hizo en sus primeras monografías, *Alfred de Vigny* (1922) y *Jean Racine e la critica delle sue tragedie* (1925), y de un modo más completo en las monografías *Alfieri* (1937) y *Ugo Foscolo* (1928) y en su edición de la *Operette morali* de Leopardi (1934), la cual, en oposición a Croce, trata de asimilar las obras de este autor al concepto de «poesía». En todos estos trabajos (el de Foscolo parece ser el mejor) Fubini aspira a lograr un perfil de cada uno de los autores. Evitando lo anecdótico, la biografía externa, Fubini estudia siempre la evolución de la personalidad poética apoyándose en todos los testimonios disponibles: la correspondencia de Foscolo, los manuscritos de Alfieri o los cambios introducidos en el texto de las diferentes ediciones de *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*.

Fubini demuestra constantemente una gran tolerancia para los diversos métodos y enfoques sin eludir siquiera la acusación de eclecticismo, advirtiendo que «todos los caminos conducen a Roma» (*CP*, 101). No confía en dogmatismos, fórmulas y panaceas y no pretende que la crítica aporte grandes cosas. Tomando ejemplos de la historia piensa en la «condicionalidad» de gran parte de la crítica, su dependencia de asuntos contemporáneos, y llega a conclusiones escépticas acerca de toda la labor de la crítica, que a él le parece necesariamente ligada al tiempo y, por ende, transitoria (18). No cree en supercrítica de ninguna clase, en ninguna «crítica integral y absoluta» (34) y recomienda al crítico la moderación, la *Ehrfurcht* ante los grandes maestros (35). Fubini se molestó cuando

Croce, en un último artículo, atribuía valores solamente pedagógicos a la descripción de características, dejando el papel de la crítica reducido al de juzgar. A Fubini le gustaría que la caracterización evitara todo *filosofismo*. Desconoce personalmente cualquier originalidad en la estética y no aprueba la crítica que trata de rivalizar con el poeta: la crítica «creativa» y, en especial, la crítica «hermética», que le parece una *contradictio in adiecto*, dado que la crítica, para él, es elucidación, clarificación (84). El crítico debería dejar al lector que sintiera la presencia constante de la poesía (75), debería buscar la versión «más auténtica o la más próxima a la 'autenticidad', o, mejor, preparar a los lectores para que la entiendan en su tono original» (323).

Fubini se diferencia de Croce de un modo clarísimo en su interés por el estudio de la forma externa, que, arguye, es especialmente pertinente en lo que Croce llama *letteratura*. *Letteratura*, mejor que *poesia* en el sentido estricto en que lo emplea Croce, era el objeto de muchos de los trabajos de Fubini, y no admite la idea de Croce de literatura como simple «actividad práctica» porque «las obras literarias constituyen un conspicuo testimonio de la conciencia estética» (*CP*, 329). Hay un continuo intercambio entre poesía y literatura (331). Fubini, después de todo, estudió con especial dedicación el siglo XVIII italiano, los poetas de la *Arcadia*, como Parini, que era tímidamente erudito y supuestamente poco original. A Vico, por otra parte, no se le puede entender sin estudiar la historia de la filosofía. Fubini no pretende una estética especial ni una teoría poética. Su teoría de la crítica le permite incluir investigaciones formalistas, pero siempre concibe la crítica al servicio de una comprensión del autor. Fubini es excelente en la interpretación de textos, es un lector y relector que enseña a otros a leer correctamente y, como historiador de la literatura, fomenta un mejor entendimiento de los textos antiguos, su significado y su localización en la historia más que la construcción de esquemas y evoluciones de la historia. Dentro de estas limitaciones, Fubini tiene grandes méritos, buen sentido, erudición minuciosa, sensibilidad para los matices del significado, habilidad analítica y una modestia y sobriedad admirables. No se puede pedir más.

Los tres discípulos de Croce —Russo, Flora y Fubini— pasaron por la experiencia del fascismo, que los marcó y les obligó a esconderse o a exiliarse durante algún tiempo. Croce fue su punto de coincidencia, tam-

bién políticamente. Flora escribió en 1960 que Croce «representaba entonces todos los más altos valores de la Resistencia» (*Letterature moderne* 10 [1960]: 448), pero Russo repudió el liberalismo de Croce después de la guerra y se unió al partido comunista. Los tres, sin embargo, se movieron y trabajaron dentro de los límites de la estética y las concepciones históricas de Croce, aunque cada uno trató a su modo de complementarlas o superarlas: Russo con su fuerte realismo, Flora con su sensibilidad musical y Fubini con su atención, mucho más técnica, al estilo, a la métrica y a la forma.

ATTILIO MOMIGLIANO (1883-1952)

Una generación de estudiantes universitarios tuvo la suerte de estudiar la *Storia della letteratura italiana* (1932) de Attilio Momigliano. Utilizada como libro de texto durante los primeros años del régimen fascista, fue abandonada como tal sólo cuando Italia adoptó leyes raciales que aplicaron a Momigliano por ser judío. Se vendieron miles de ejemplares del libro. Sin embargo, esta notable obra lleva impreso el sello de su tiempo. Momigliano, ya fuera por cautela o por convencimiento, descuidó por completo las implicaciones sociales y políticas en su historia, excepto aquéllas demasiado obvias para ser ignoradas. Momigliano siempre dio cuenta objetiva y discreta de los acontecimientos, como lo hizo de los detalles biográficos de escritores, aunque, en teoría, no estaba conforme con el *biografismo*, el énfasis puesto en la biografía.

El libro es una combinación de una más bien sencilla historia literaria y de descripciones de los principales libros de la literatura italiana. Pero sería injusto conformarse con esta impresión general en su sentido literal como evidentemente pretendía el autor. De hecho, el libro contiene auténtica crítica literaria en el sentido de caracterización y juicio. La caracterización que de los distintos autores hace Momigliano es en gran parte psicológica y los juicios están principalmente basados en sus impresiones personales. Como cualquier italiano, presta enorme atención a los grandes clásicos: Dante, Petrarca y Boccaccio. Pero es distinto en su tratamiento de los grandes poetas del Renacimiento, Ariosto y Tasso. Momigliano es un inveterado usuario del método de la comparación y el

contraste. Hace una comparación muy elaborada entre Ariosto y Tasso y alaba especialmente a Ariosto por el modo en que su arte proporciona una ilusión de «verdad y vida» (160). Ariosto es un gran maestro en presentar «cosas» que están rodeadas de su ambiente natural. Todo tiene «tanto aire y tanta luz que permiten al lector comprenderlo con toda facilidad». Del mismo modo, Momigliano valora la diferente verdad en Verga y combina esta valoración, sorprendentemente, con el elogio de Carducci: «Sin apariencias románticas, muestra una tristeza que Carducci no conoce». Momigliano generaliza precipitadamente al decir que la moderna literatura es «principalmente triste y morbosamente alegre» (548).

Momigliano no tiene unos prejuicios especiales, pero uno se da cuenta de que le disgusta el racionalismo de sentido común del siglo XVIII y de que él establece la identidad de la gran tradición de la literatura italiana en lo sublime y en el sentimiento trágico. Los *Sepolcri* de Foscolo y los poemas de Leopardi son para él los textos clave de la literatura moderna italiana. Momigliano interpreta a Leopardi de manera original: no como un nihilista o pesimista profundo sino como un poeta que «hace desaparecer a la gente y sus huellas en la infinidad del tiempo, en el reino eterno y solitario de la naturaleza», de lo cual percibe Momigliano un misterioso poder consolador que «desciende hasta los corazones de los hombres». Leopardi tiene la serenidad de un poeta que «habla consigo mismo y que ha hecho de la simple e inmensa mutación de su corazón el motivo de su vida y de su desesperado consuelo» (445-46). Momigliano también dedica una considerable atención a Manzoni como figura central, no solamente por su gran novela sino también por su moral y su religión. Aunque el tenor del libro es deliberadamente moderado e incluso imparcial, se percibe el fuerte apego que Momigliano siente por su país y hasta por su especial paisaje. Su gusto se dirige, evidentemente, hacia el realismo del siglo XIX. El libro se detiene en la década de los noventa y, salvo para breves referencias a D'Annunzio, no se ocupa de la literatura de la nueva Italia que Momigliano veía como decadente y profundamente inmoral. Dentro de sus límites, el libro proporciona una información sustancial, caracterizaciones precisas y una cálida sensación de sana moralidad, la de un erudito que lee su texto con amor pero también con cierta objetividad. Otras literaturas se sentirían felices si pudieran disponer de un libro de texto tan excelentemente informado, tan sensato y tan bien escrito como éste.

CAPÍTULO XIV

LOS ESTETICISTAS

GIUSEPPE ANTONIO BORGESE (1882-1952)

Giuseppe Antonio Borgese fue uno de los primeros partidarios de Croce. Procedía de Sicilia, de algún lugar de las cercanías de Palermo, y estudió en la Universidad de Florencia, donde escribió su tesis *Storia della critica romantica in Italia* (1905), que provocó una enorme controversia a causa de que Borgese defendía la paradójica idea de que la crítica romántica, como tal, no existe en Italia y que lo que se ha dado en llamar crítica romántica es en realidad crítica clasicista. El joven Borgese se sintió atraído por el círculo de Croce y colaboró en los primeros números de *La critica*. Borgese pronto se vio envuelto en la polémica de la época y lentamente se desplazó hacia una posición que puede calificarse de anticroceana. Se convirtió en autor de reseñas extremadamente prolífico, y sumamente polémico, en sus colaboraciones en las publicaciones *La Ronda* y *La Voce*, de Florencia, editadas por el grupo. Su primer libro que causó impresión fue dedicado al estudio de D'Annunzio, a quien Borgese lo mismo admiraba que, con frecuencia, censuraba. Los trabajos de Borgese son sumamente diversos y abarcan con amplitud toda la literatura italiana, alguna francesa y algo de la alemana (si lo consideramos así cuando escribió sobre Goethe y Heine). Durante algunos años Borgese fue profesor de literatura alemana en la Universidad de Roma y desde 1917 hasta 1930 en la Universidad de Milán. En 1931 abandonó Italia para pasar a los Estados Unidos y, después de cumplir un período en Ber-

keley, ejerce como profesor de italiano en la Universidad de Chicago, donde continuó como tal desde 1936 hasta 1947. Excepto para actuar como periodista ocasional, pronto abandonó la crítica literaria y se vio cada vez más envuelto en la propaganda en favor de la idea de formular una constitución mundial, idea que causó un tremendo revuelo. Borgese regresó a Italia en 1947 y falleció en Fiesole en 1952. Al final de su vida contrajo matrimonio con Elizabeth Mann, la hija más joven de Thomas Mann.

En 1934, Borgese reunió varios de sus artículos más generales bajo el título *Poetica dell'unità*. El prólogo de la obra contiene una larga y tímida discusión sobre sus relaciones con Croce. Hace referencias favorables a este autor en varias ocasiones, así como a las diferentes formulaciones de sus teorías anteriores a *La Poesia*, que se publicó en 1936. Borgese se refiere finalmente al comentario de Croce a un libro de Adelchi Attisani, *Interpretazioni crociane*. Según Borgese, Croce renunció por completo a su propia postura y aceptó la idea de Borgese aunque sin mencionar su nombre. En este prólogo, Borgese se siente completamente vindicado y condena con energía la polémica dirigida contra él citando unas palabras de Georges Sorel: «El género polémico es el género vergonzoso». En cualquier caso, Borgese desarrolla lo que él llama una «poética de unidad», que considera como la solución a todos los problemas. Sólo en ocasiones alude a los antecedentes alemanes de sus ideas.

El informe de Borgese, tímido y autoaprobatorio, de su relación con Croce viene seguido, sin embargo, de una seria y en muchos sentidos impresionante exposición de su estética. La primera parte, «Personalidad y Estilo», trata del principio del progreso y de la personalidad en la literatura. Borgese sostiene que el progreso y la personalidad son fenómenos nuevos en la historia de la crítica. El progreso se acepta sencillamente como un hecho en la vida, pero no se produce ningún arte moderno sin el concepto de «originalidad». En otras épocas se aceptaba la imitación, y el plagio era hasta glorioso; describir una obra como imitación era elogiarla. Horacio creía que había erigido «un monumento más duradero que el bronce» cuando adaptó el metro griego a la poesía romana; y Tasso murió santificado por haber falsificado la *Ilíada* en la *Gerusalemme liberata*. Dante afirma que él había imitado a Virgilio (aunque Borgese piensa que Dante no se parece en absoluto a Virgilio como poeta). Croce ha destruido la retórica; pero la retórica se reafirma en su diferenciación

entre lo feo y lo bello. El concepto de originalidad, sin embargo, queda debilitado si se lo convierte simplemente en un sinónimo más de la belleza. Borgese condena este principio romántico de originalidad y lo une al problema del estilo y del símbolo. Pero el estilo y el símbolo carecen de sentido sin lo universal, sin el «ascetismo de la humanidad». El estilo es la negación de lo individual en provecho de la humanidad.

Otra parte del libro es una discusión de la unidad de la historia de la poesía y de las demás artes. Borgese se ocupaba, ya que esto era de buen tono en los años veinte, de las comparaciones entre las artes. Uno de sus ejemplos favoritos es el paralelismo que se achaca al jardín dieciochesco y la poesía idílica y pintoresca. Borgese tuvo que haber leído muchos libros alemanes que compararan las distintas artes, con frecuencia de un modo impreciso y arbitrario. (Yo he expuesto mis objeciones en un ensayo, «El paralelismo entre la Literatura y las Artes», *English Institute Annual*, 1941 [1943]; reproducido en *Literary Criticism*, ed. W. K. Wimsatt [1974], 44-65).

Un capítulo con el título «Figuración y Transfiguración» se ocupa de la inspiración, la visión, el entusiasmo, el genio, la fantasía, etc., y llega a la idea de que el arte es una «figuración y representación inteligente de lo absurdo» —frase de Borgese que recuerda el «inteligente brillar de la idea» hegeliano—. Sostiene que la inspiración no es un concepto útil, que hay que admitir la técnica pero que hay que preocuparse por la autenticidad de la visión original. Discute el concepto de lo trágico, que le parece posible únicamente en términos de rebelión contra las cadenas del destino y del dolor. El arte se concibe de nuevo como la transfiguración de lo real, inspirado por un modelo íntimo y universal que en el fondo tiene una dimensión religiosa.

El poeta necesita «perpetuar sus obras». Aunque Borgese defiende el valor del fragmento, el destello de arte, e incluso la «puerilidad» del arte, quiere reemplazarlo finalmente por la oración, transfigurando la realidad a otra realidad más elevada digna de adoración. Esta vuelta a la religión es una novedad en el pensamiento de Borgese. Nos sorprende en él, tan claramente apartado de la religión a lo largo de su vida hasta esta última e inesperada conversión.

En su resumen de la historia de la crítica, Borgese se ve fuertemente empujado contra los excesos románticos y también censura lo que él con-

sidera «humanismo», con el significado de adoración de los textos antiguos y por ende la errónea adoración de la palabra como tal. De una manera que tiene que haber sido tomada de Croce, Borgese resalta el papel revolucionario de Giambattista Vico, a quien cita cuando dice que «la fantasía es tanto más fuerte cuanto más débil es la razón». Borgese centra la atención en la *Hamburgische Dramaturgie* de Lessing y en el conjunto de lo que hoy podríamos llamar sentimentalismo prerromántico; pero se ocupa por separado de Kant y de Schiller y, después, del crítico danés Georg Brandes (1842-1927). La parte dedicada al siglo XIX está sembrada de los nombres más diversos, a los que hace referencia de un modo tan breve que resulta difícil juzgar cómo pudo Borgese haber llegado a comprender cuál era su respectiva situación histórica. Quien no conoce a fondo el tema siempre se pregunta por qué es tanta la importancia dada a las teorías de Edgar Allan Poe referentes a lo que Borgese llama «poésie pure», aun cuando Poe nunca empleó esta expresión ni desarrolló el concepto. Estas páginas dedicadas al final del siglo XIX están escritas con demasiada precipitación para que no resulten superficiales y equivocadas en los detalles. Sin embargo, Borgese consigue lo que quería: exponer su poética de pureza, la cual, en la práctica, es la poética del romanticismo alemán.

ALFREDO GARGIULO (1876-1949)

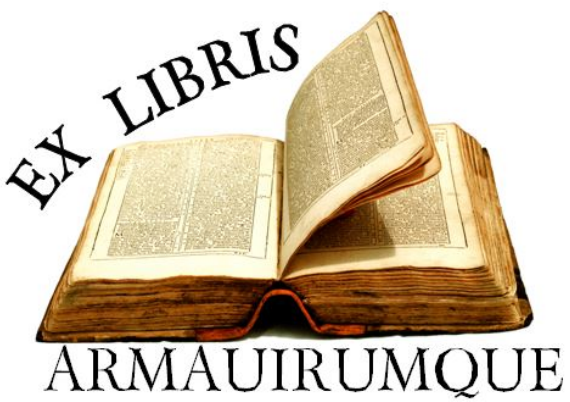
El teórico más eficaz que puede ser calificado de anticroceano fue Alfredo Gargiulo. Gargiulo procedía de Nápoles y fue uno de los primeros colaboradores de Croce en *La Critica*. Desde 1904 hasta 1910, Gargiulo era editor y colaboraba en el periódico, pero poco a poco se fue distanciando de Croce. En 1912 publicó un ensayo favorable a D'Annunzio y formó parte del grupo florentino comprometido con la revista *La Ronda*. Durante la última etapa de su vida, Gargiulo publicó una colección de reseñas de libros y figuras de la literatura italiana de la época bajo el título *Letteratura italiana del Novecento* (1940), pero sus escritos más importantes aparecieron después de su muerte con el título de *Scritti di estetica* (1952). La obra contiene artículos escritos en su mayoría en los años treinta y cuarenta y están dedicados principalmente a problemas de esté-

tica en la pintura, la escultura y la arquitectura. La pelea más importante con Croce fue precisamente sobre la cuestión de la unidad de las artes. Él rechazaba de plano la noción de un arte unificado y la idea de que la clasificación de las artes carece de importancia, como decía Croce. Gargiulo, por el contrario, creía firmemente en la formación estética distinta de cada una de las artes.

En uno de sus primeros artículos, que se remonta a 1927, Gargiulo critica a Croce por la escasa atención que presta a los «medios de expresión». Este tema se repite una y otra vez en los artículos de Gargiulo, especialmente en su elaborada crítica del libro de Croce *La Poesia* (1936), que llevaba por título «Crisi di un'estetica», y era una refutación aguda y bien argumentada del intento de Croce de reducir todas las artes a una única categoría. A diferencia de Croce, Gargiulo no considera que la unidad de las artes sea la de la experiencia subjetiva. Finalmente llega a la conclusión de que Croce, en realidad, está hablando del gusto, y el gusto siempre es algo individual y, de algún modo, incontrolable. Le escandaliza particularmente el intento de Croce de hacer de la poesía cuestión de puro sonido y de la prosa cuestión de puro estilo, como lo son para quien ignora su contenido. Gargiulo es un enérgico defensor del poder imitativo del arte, la utilización del paisaje real por los pintores y del cuerpo humano por los escultores. Gargiulo pone el dedo en la llaga al tratar de la principal dificultad del sistema de Croce: Croce no puede distinguir su intuición de la intuición artística. Su intuición es tan general que abarca no sólo el lenguaje, sino toda forma de expresión humana.

Con precisión separa Gargiulo el *lirismo* del empleo de los elementos narrativo y social en la novela. Establece interesantes diferencias entre el leer y el releer, entre el formarnos una idea de un personaje en nuestra imaginación y el reconocerlo en formas literarias como la autobiografía y el romance histórico. Hace notar —no sé si para la primera época de Italia— la importantísima diferencia entre la estética y la *Kunstwissenschaft*, diferencia que asimila de la de Max Dessoir. La mayor parte de sus escritos tratan de las diferentes artes y de sus peculiares medios de expresión. Como consecuencia, él rechaza el idealismo de Croce y adopta lo que equivale al positivismo de Taine y sus contemporáneos. Este rechazo del idealismo le separa también del filósofo Giovanni Gentile, que criticaba a Croce desde un punto de vista que podríamos llamar neoplatónico.

Los ensayos de Gargiulo constituyen la manifestación más coherente y convincente de un estudio empírico de las principales características de las distintas artes, con el resultado imprevisto de que la poesía lírica se convierte en mero sonido y ritmo, y la épica y la novela pasan a ser mero contenido. Esta teoría, simplista y hasta estúpida, se define de manera tal que los grandes clásicos del realismo —Balzac, Dickens, George Sand, George Eliot— siguen siendo modelos. Gargiulo, por muy perspicaz que sea su crítica, es atrapado por la vieja dualidad de contenido y forma. Por ello podemos llegar a la conclusión de que pertenece a un pasado ya muy lejano.



Capítulo XV

CRÍTICOS INTERESADOS POR LA LITERATURA INGLESA Y AMERICANA

Durante los primeros años del siglo XX, la literatura inglesa y americana se convirtió en tema de debate, de admiración y de frecuente crítica severa en Italia. La literatura inglesa había ejercido un gran influjo, principalmente a través de Milton y, más tarde, de Ossian, durante el siglo XVIII. Sin embargo, en el XIX, con la excepción de la figura dominante de Byron, la literatura inglesa había pasado a un segundo plano y, desde luego, siempre estuvo ensombrecida por la tradición francesa. La literatura italiana siguió vagamente las tendencias de la literatura de la Europa occidental, con poetas como Carducci y novelistas como Manzoni, pero con la conquista de Roma en 1870 y la posterior expansión a Libia y a Etiopía, que entraba en conflicto con los intereses del Imperio británico, la literatura inglesa y americana se convirtió en el gran tema de debate. Por ello, a todo lo largo de estas décadas, lo referente a la literatura inglesa y americana tenía un matiz político.

Cesare Pavese (1908-1950)

Cesare Pavese tuvo un mérito considerable como primer autor italiano importante que tradujo y comentó la literatura americana. Siempre se había tenido presente la situación política de Italia. Bajo Mussolini, traducir literatura americana era, al parecer, considerado de por sí sospecho-

so, y los trabajos de Pavese, que ensalzaban esta literatura, eran considerados definitivamente antimussolinianos, aunque los principales ensayos, escritos antes de la caída de Mussolini, evitaban con todo cuidado cualquier alusión directa a la situación italiana.

El primer ensayo de Pavese incluido en la colección póstuma *La letteratura americana e altri saggi* (1951) se refería al novelista americano Sinclair Lewis. Aunque nos resulte difícil ver por qué Pavese sentía tanta admiración por Lewis y lo creía digno de un extenso estudio, el artículo causó cierta sensación cuando apareció en la revista de Turín *La cultura*, en 1930. Pavese era estudiante en Turín y tenía acceso a todos los libros de Lewis por medio de un librero que importaba cada una de sus obras. Este ensayo es una exposición y descripción muy seria de los principales escritos de Lewis, con extractos y resúmenes de los argumentos y con elogios a Lewis como gran escritor, pero de ninguna manera sin intención de crítica. Muchas de las observaciones de Pavese podrían considerarse perjudiciales no sólo para el escritor, sino también para el asunto en cuestión. El pasaje clave es evidentemente el párrafo en el que Pavese describe la «sed» de los personajes de Lewis: «En definitiva, la sed de estos personajes es sed de una sola cosa: libertad, libertad para el individuo enfrentado a las irracionales limitaciones de la sociedad. Es la enfermedad nacional de América, un país, si alguna vez lo fue, de moralistas impertinentes —pero no, entiéndase, de superhombres—, de pobres criaturas, más bien, incluso cuando poseen genio» (*American Literature: Essays and Opinions*, 5-6). Esto es para él toda la novedad de Lewis. Pavese describe bien «el tono divertido y burlón» de *Babbitt* (1922): «Generalmente [Lewis] quiere hacer de todos sus personajes una serie de hombrecitos y mujercitas caprichosos, ligeramente ridículos, ligeramente tristes» (6). Pavese ve todos los personajes como tipos topográficos, como caras del mismo ego. Lewis «sonríe y ríe, pero siempre al final acaricia a la víctima con una mirada triste» (6). Por esta razón *Babbitt* resulta ser su obra maestra: en Babbitt, mejor que en ninguno de los demás personajes, Lewis «fundió el absurdo muñeco con el hermano humano por el que hemos de compadecernos» (6).

Aunque Pavese es consciente de la sátira de los libros de Lewis y está de acuerdo con ella, está más interesado en las simpatías y antipatías del autor, en las «incertidumbres de sus juicios» (*AL*, 7). Pavese busca to-

ques poéticos, amenidad tolerante y ve más o menos el mismo tema en todos los libros de Lewis. «Babbitt», dice, «nos afecta precisamente porque nos muestra cómo ser un hombre medio, un hombre corriente, un hombre normal, es lo mismo que ser un muñeco». Pavese pregunta luego: «¿Qué lector de la novela, mientras la lee, no se ha avergonzado varias veces preguntándose cuántas veces él mismo no ha sido un Babbitt?» (17). Pavese admira *Babbitt* como libro paradójico. Un virtual «disco de gramófono de la vulgaridad americana» es siempre materia prima para una síntesis que es poesía, en la que todos los personajes se convierten en dependencias de Babbitt. Es un «realismo tan poco realista y en cambio tan lleno de poesía que, si por un momento se quita la figura de Babbitt, podemos ver cómo los fragmentos de ese cacareado realismo ya no dicen nada por sí mismos, cómo ya no reflejan ninguna realidad excepto (de modo imperfecto) la del héroe ausente» (17-18). De modo algo sorprendente, Pavese toma muy en serio libros posteriores, como *Arrowsmith* (1925) y *Elmer Gantry,* y los defiende. Describe a Elmer Gantry —seguramente una caricatura repulsiva— como una «mente grandiosa» (23). Pavese incluso acepta a una persona tan trivial como Dodsworth.

Además de su predilección por Sinclair Lewis, Pavese se convirtió en propagandista y admirador de Sherwood Anderson, calificando sus libros de autobiográficos principalmente. *Dark Laughter* (1925) atrae más a Pavese que los demás, y, en el ensayo sobre Anderson de 1931, rechaza con alguna indignación la idea de que muestra el influjo de Joyce. Por encima de todo admira «la pasión sensual pero sana... por las palabras y la poesía», como las expresadas en la canción de los «negros con sus 'rojas lenguas'» (*AL*, 40). Pavese también se interesó mucho por *Spoon River Anthology* (1915), de Edgar Lee Masters, y en 1931 tradujo varios trozos de la misma, exagerando enormemente esta obra sumamente local y carente de imaginación. Pavese desdeña a Gertrude Stein, por el contrario, por «insoportable» (39) y también le causó mala impresión la novela de William Faulkner *Sanctuary* (1931), que fue llevada al cine en Italia con el título *Perdizione*. Pavese vuelve a contar la historia de la novela de Faulkner haciendo que aparezca incluso más violenta y repelente de lo que es y llega a la conclusión de que el libro es poco más que un «*thriller* demasiado ambicioso» y de que el mismo Faulkner es simplemente un «mal discípulo de Anderson» (145).

El descubrimiento más importante para Italia, y el más loable, fue el de Herman Melville. Tradujo *Moby Dick*, lo que tiene que haber sido una auténtica tarea, y escribió extensos comentarios sobre Melville, a quien intenta ver en el contexto de la primera literatura americana y como una tremenda y funesta tragedia moral, una gran fuerza espiritual. *Moby Dick* es para Pavese imagen de «la insaciable sed de libertad interior, sed del más allá, de lo desconocido, que dio vida y tradiciones a estas colonias» (*AL*, 59). Al tratar del estilo de Melville cita a Sir Thomas Browne y a Coleridge, lo mismo que a los neoplatónicos y a los místicos del siglo XVII. Nos informa del Melville de los primeros años y de sus libros de viajes, que para él constituyen un reflejo de la americana nostalgia de lo primitivo. Pero por otra parte, no intenta, aunque evidentemente las ha leído, defender las obras posteriores de Melville, como *Mardi* y *Pierre*, con la excepción de la historia «Benito Cereno», que le provoca una gran admiración.

Pavese también se interesó por John Dos Passos, que se hizo famoso en Italia por la película de King Vidor titulada *The Crowd* (*Folla*), sacada de la novela de Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925). Pavese, muy molesto por lo que él consideraba una total distorsión y parodia del libro, en 1933, en un ensayo sobre Dos Passos, describía *Manhattan Transfer* de forma deliberada como si fuera algo totalmente independiente de la versión cinematográfica. Entre otras obras de Dos Passos, Pavese admira particularmente *The 42nd Parallel* (1930) y la titulada *1919* (1932). Resalta la técnica de Dos Passos en el uso de elementos suplementarios tales como «noticiarios» y «ojos de la cámara», artificios que permiten al autor formular sus opiniones de manera indirecta a la vez que mantiene deliberadamente real y fría lo que es auténtica narración.

Pavese tampoco pudo ignorar a Theodore Dreiser. Con razón observa que Dreiser adopta una química abstrusa y seudocientífica para explicar sus personajes en términos materialistas. También observa Pavese el raro contraste de las teorías locuaces, científicas o seudocientíficas de Dreiser y su gran capacidad para evocar situaciones y escribir diálogos. No le impresiona a Pavese la polémica de Dreiser en contra del supuesto puritanismo americano; en ello se anticiparon Mencken y Sherwood Anderson y lo que Dreiser tiene que decir no es nada nuevo. Pero sí se ha hecho importante como encarnación del Medio Oeste, de Chicago y de las

praderas, enfrentando, a veces, su deliberado provincialismo a sus aspiraciones de una humanidad universal. En otras obras suyas sobre autores americanos, Pavese siempre trata de encontrar una situación o un personaje central y deja reducidos todos los personajes de Dreiser al del «hombre hecho a sí mismo, el *arriviste* carente de escrúpulos», el cual, sin embargo, todavía no ha conseguido «la antisocial exaltación del superhombre» que Pavese lamenta en Europa (*AL*, 114). Pavese nos vuelve a contar *An American Tragedy* (1925) con toda frialdad, haciendo ver que esta tragedia «no tiene ningún final moral» (116). Pero acaba cambiando de opinión: «El milagro de la *pietà* humana, revelada en las complejas e interminables 'ecuaciones de emociones', es suficiente para hacer de la obra uno de los libros más grandes de la actualidad» (116).

Además de escribir acerca de los más importantes novelistas americanos de la época, Pavese se interesó por un autor que no tenía en cuenta a los historiadores de la literatura americana, O. Henry, que era traducido y estaba ampliamente difundido en Italia. Pavese lo considera como un «embustero» literario, como un escritor que logra grandes éxitos mediante artificios de sorpresas súbitas y soluciones de rompecabezas.

El principal interés crítico de Pavese es, naturalmente, la novela, particularmente la novela rusa. Pero entre sus muchos y desperdigados ensayos hay un importante estudio de Walt Whitman que demuestra que Pavese había leído una buena cantidad de poesía americana y de ensayos como los de Emerson. Admiraba a Whitman no como creador de «poesía apropiada a... la tierra recién descubierta», no como un portavoz de esta poesía de discurso, sino más bien como un poeta que «hacía poesía del hacer poesía» (*AL*, 122), observación que puede ser merecedora de una explicación.

Pavese llegó más tarde a ser conocido por su novela *La Luna e i falò* (1950) y por su papel en la Resistencia contra la República de Salò, tanto como por su asunto amoroso con la actriz americana Constance Dowling, con quien vivió durante varios años. Cuando ella repentinamente lo dejó y regresó a América en 1950, Pavese se suicidó. Después de su muerte se publicaron sus diarios con el título *Il Mestiere di vivere* (1952), que incluye muchas reflexiones sobre sus propias obras y sobre su trabajo durante el destierro a Brancaleone, en Calabria. El libro es interesante principalmente como fuente para una biografía de Pavese, pero también

contiene una buena cantidad de referencias a la literatura y reflexiones sobre temas literarios, y da muestra de lo mucho que leía. También revela su ambicioso intento de aplicar el psicoanálisis, a sí mismo y a sus amigos, cuando el interés por Freud era todavía una novedad en Italia. Pero de esto hay poco que pueda considerarse crítica literaria.

Las ocasionales observaciones de Pavese sobre libros muestran muy claramente cuál era su gusto: un temprano entusiasmo por D'Annunzio, por ejemplo, y posteriormente su evidente rechazo. Me sorprende que Pavese leyera todo tipo de obras del teatro isabelino y jacobeo como las de Beaumont y Fletcher *The Maid's Tragedy* (1609) y *Philaster* (1608). Sobre *Philaster* dice que «tiene un grupo de personajes magnífico y lleno de colorido y un aire de buen teatro, mérito, diría yo, debido a Beaumont», pero «le falta la importante construcción irónica de Shakespeare; el argumento es sentimental y melodramático (aunque tiene momentos de semejanza con *Cymbeline* y *The Winter's Tale*); y esto es debido a Fletcher» (*The Business of Living*, 188). También hay en *Il Mestiere di vivere* muchos juicios breves sobre el teatro inglés de factura semejante. *Ricardo II*, de Shakespeare, por ejemplo, es «muchísimo mejor» que el *Eduardo II* de Marlowe, que «no hace ningún intento de imaginación o de ingenio ni juegos de palabras, sino que pasa precipitadamente a un mero hablar de pasión» (181). A lo largo de todos estos apuntes referentes a distintas obras, la mayoría shakespearianas, Pavese supone que todo esto pertenece a un mundo mitológico. Habla, por ejemplo, de un «lugar mitológico» que es «no un lugar determinado y único, un santuario o algo parecido... sino un denominador común universal, *un* bosque, *un* claro, *una* gruta, *una* playa, que, por su mucha vaguedad, evoca todos los bosques, todos los claros, todas las grutas, todas las playas» (174). Encuentra, particularmente en Italia, un gusto por la mitología rústica. Ve una «mítica consagración de lugares determinados»; esta «individualidad, esta *unicidad* atribuida a un lugar, es parte de esa más amplia y general suposición de que una acción o hecho es único, absoluto y, por ello, simbólico, lo que es característico de un mito» (173). Considera a Dostoievski y a Stendhal como escritores con temas míticos: en Dostoievski, el de «un hombre que se rebaja a sí mismo al nivel del satisfecho rebaño»; y en Stendhal, «el aislamiento de la vida en prisión» (173). Los diarios también contienen frecuentemente extrañas reflexiones sobre poetas italianos a quienes,

cabe suponer, «les gustaban las grandes composiciones de capítulos muy cortos, sabrosos pasajes breves, el fruto del árbol (los cantos breves de Dante, los cuentos de Boccaccio, los cortos capítulos de las grandes obras de Maquiavelo, los aforismos de la *Scienza Nuova* de Vico, los pensamientos de Leopardi en *Zibaldone*, por no mencionar los sonetos)» (181). Los novelistas italianos, a diferencia de los rusos y los franceses, son «intelectuales y discutidores» (181).

Por lo general, el diario de Pavese es personal y apenas constituye un capítulo en la historia de la crítica. Aunque el concepto era todavía una novedad en Italia, cuando se publicaron los diarios en 1952, el descubrimiento que el autor hace del mito en la literatura abría puertas que ya por entonces estaban abiertas.

MARIO PRAZ (1896-1982)

Cuando estuve en Oxford en la primavera de 1927 me reuní en el Brasenose College con Cesare Foligno, catedrático de italiano de la Universidad, y le hablé de mi proyecto: una monografía sobre Andrew Marvell que estaba preparando como una segunda tesis para la *venia docendi* en mi Universidad local, en Praga. A él le sorprendió que yo no conociera a Mario Praz, que había publicado un libro, *Secentismo e Marinismo in Inghilterra*, en Florencia en 1925, y ejercía la docencia en la Universidad de Liverpool. Precisamente yo había leído (con gran esfuerzo a causa de mi deficiente italiano) el libro de Praz, pero no tenía idea de que viviera en Inglaterra. Me causó gran admiración el libro. En realidad eran dos monografías independientes, una sobre John Donne y otra sobre Richard Crashaw. La parte de Donne, con su contraste del joven calavera y el predicador entrado en años, daba muestras de la maestría de Praz para el retrato de fisonomías y para entender las psicologías; la parte de Crashaw demuestra vastos conocimientos de la poesía continental y de la literatura emblemática de su tiempo, lo cual envidiaba yo, puesto que lo necesitaba perentoriamente para mi proyecto de Marvell. Foligno me dio una carta de presentación para Mario Praz —y yo tengo que estarle siempre agradecido en mi recuerdo— y pronto nos encontramos en Londres y nos alojamos en una triste casa de huéspedes cerca del British Museum. Hablá-

bamos largo y tendido por las tardes y leíamos en la biblioteca durante el día. Aprendí de Praz, que era siete años mayor que yo y estaba empapado de la literatura y las artes del siglo XVII. Mi entusiasmo por el barroco procedía de la arquitectura de Praga (que Praz vio más tarde, la admiró y la describió en «Praga barocca» [1968], reproducido en *Il Giardino dei sensi* [1975]). Yo había participado en reavivar el interés por la poesía barroca checa y alemana antes de llegar por primera vez a Inglaterra, en el verano de 1924, y contemplar la tumba de John Donne en San Pablo. Leí obras suyas y de otros metafísicos y me dejó especialmente desconcertado y encantado Andrew Marvell. Yo quería hacer ver lo profundamente interesado que estaba Marvell en la poesía continental, francesa y latina, y desligarlo de su usual asociación con el puritanismo. Excepto un breve y magnífico ensayo de T. S. Eliot y una floja biografía de Augustin Birrel, nada se había escrito acerca de él que mereciera ser leído; ni siquiera había una edición moderna decente. Por eso fue para mis planes un duro golpe el saber que H. M. Margoliouth, Secretario de Facultades de Oxford, tenía casi lista para la University Press una edición crítica. En una visita a Mr. Margoliouth recibí un segundo golpe. Me habló de una próxima y extensa tesis francesa, de Pierre Legouis, sobrino del famoso historiador francés de literatura inglesa, Emil. Yo, evidentemente, no podía seguir adelante con mi proyecto sin conocer estos libros. Aquel año marché por primera vez a América, a Princeton, con una beca, y bajo el impacto del nuevo ambiente abandoné mi proyecto sobre Marvell y trabajé en lo que sería mi primer libro en inglés, *Immanuel Kant in England*. A causa de lo que creía su deserción o casi traición, no hice ningún esfuerzo por entrar en contacto con Mario Praz durante los tres años (septiembre de 1927 a junio de 1930) que pasé en los Estados Unidos. De regreso en Praga, después de la publicación de mi libro sobre Kant, envié un ejemplar a Praz y él escribió una amable reseña sobre la obra para *La Cultura* (abril-junio de 1932; n.° 297 en Gabrieli, *Bibliografia*). En junio de 1932 recibí un ejemplar de *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*. Hice la crítica para el principal diario profesional checo *Casopis pro moderní filologii* 21 (diciembre de 1934) juntamente con la traducción inglesa de Angus Davidson, y le pusieron como título lo que yo siempre he creído un título equivocado, *The Romantic Agony*. En mi crítica mencionaba los primeros trabajos de Praz e informaba que yo

sabía que precisamente aquel otoño se había trasladado a Roma. Yo exponía allí la discusión preliminar del término *romantic*, la clara delimitación del campo de aplicación que marcaba el autor a ese término en su libro. Yo apoyaba su idea de que *romantic* es sólo un término aproximado, una categoría empírica aplicable a todo el siglo XIX. Estaba de acuerdo con su rechazo a los intentos de convertirlo en un tipo no-histórico que se produce en cada una de las etapas de la cultura. Reconocía el compromiso de Praz con lo que usualmente se conoce como «historicismo». Praz exponía la idea de que el crítico tiene que evitar el anacronismo: «Tendencias, temas y manierismos, corrientes en los mismos días de un autor, proporcionan una ayuda indispensable para la interpretación de su obra». Rechaza la interpretación que hacen las teorías y preferencias más recientes como «pátina corrosiva difundida por los críticos» (*Agony*, 2) y pone ejemplos de interpretaciones no históricas. Lo que se supone es que es la intención del artista la que decide, y no la interpretación del lector. Praz quería situarse fuera de la autoridad abrumadora de Croce. La introducción rechaza la idea croceana de que la crítica es un juicio inmediato de el «aquí» y el «ahora», como si al crítico no le dejara «otra alternativa que la de un silencio místico de admiración» (2). Praz defiende el empleo de las categorías empíricas y del concepto de género que Croce había rechazado. En un anexo a la introducción que solamente aparece en la traducción inglesa, Praz defendía la importancia que concedía a la sensibilidad romántica. Croce había criticado su libro (en *La Critica* 29 [1931]: 133-34) lamentando que Praz no prestara atención al papel que el movimiento romántico desempeñó en la filosofía, la estética, la historiografía y la filología. Praz, después de todo, fue pionero en el estudio de la historia de la sensibilidad. Había muchas historias de las ideas, pero en aquella época apenas algo sobre la evolución de la sensibilidad. Posiblemente, libros alemanes como *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts und in der Romantik*, de Paul Kluckhohn (1922), y *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung*, de Walther Rehm (1928), o el estudio de André Monglond *Le Préromantisme* (1930) podrían ser tomados en consideración, si bien probablemente Praz no conocía por entonces los libros alemanes. El libro de Praz trazaba un mapa de un campo no explorado aún mas que de un modo superficial por un polemista tan poco formado como Max Nordau en su *Entartung* (1892). La

importancia dada al impacto, frecuentemente escondido, del Marqués de Sade (a quien Praz no da un exagerado valor como escritor ni como pensador) es especialmente nueva, y nuevo es también el cuidadoso rastreo de las imágenes clave tales como la «belleza de Medusa», la *femme fatale*, las diferentes versiones de Satanás, la idea de Bizancio y, en un apéndice especial, el culto a la flagelación, «*le vice anglais*», de las obras de Swinburne. La exposición de Praz, reforzada por abundantes citas de la literatura francesa, italiana e inglesa (la alemana se olvida y Dostoievski es el único ruso que se menciona), es cuidadosamente moderada e imparcial. Se puede suponer que le atraían estas cosas, pero que moralmente condenaba mucho de lo que en el libro se exponía. Sólo necesitamos haber leído su documental de viaje referente a España, *Penisola pentagonale* (1928, traducido al inglés por el autor con el título *Unromantic Spain*, 1929), para saber que detestaba la crueldad de las corridas de toros españolas e incluso su glorificación por escritores franceses como Gautier, Barrès y especialmente Montherlant. Publicada en inglés por la sumamente respetable Oxford University Press, *The Romantic Agony* se convirtió de algún modo en un *succès de scandale* y permanece como el libro más conocido de Praz. En mi crítica yo me hacía eco de un deseo: que Praz intentara una explicación psicológica del fenómeno que había estudiado. Decir que «el sexo es el motivo principal de las obras de imaginación» (*Agony*, 5) no parece suficiente.

En 1935 llegué a Londres como lector de lengua y literatura checas en la Escuela de Estudios Eslavos de la Universidad y me empapé de los temas checos y muy pronto de la inútil lucha contra la propaganda de Goebbels en preparación del acto de Múnich. Cuando Hitler invadió Praga el 15 de marzo de 1939, decidí emigrar a América. Primeramente encontré refugio en la Universidad de Iowa. Sólo después de la guerra (1946), cuando fui destinado como profesor de literatura comparada en Yale, volví a tomar contacto con Mario Praz. Yo le envié mi artículo «El concepto del barroco en la erudición literaria» y la *Teoría literaria*, obra mía y de Austin Warren, publicada en 1948. En el curso 1950-51, uno de sus alumnos, Agostino Lombardo, que pasó a ser su sucesor, estuvo un período en Yale asistiendo a mi seminario. En mayo de 1952 volvía a Roma por primera vez desde mi juventud. Visité a Praz y en el 147 de Via Giulia vi su magnífica colección de muebles imperio, que, más tarde,

en su libro *La Casa della vita* (1958, traducido por Angus Davidson, *The House of Life*, 1964) no solamente está descrita con amor sino hábilmente utilizada como marco para una autobiografía. Entonces comprendí algo de la juventud de Mario, su vida en Inglaterra, su matrimonio y los acontecimientos durante la guerra.

Después de su libro *Carne, Muerte y el Demonio en la literatura romántica* (como yo he preferido titularlo), Praz había realizado muchas cosas; había continuado sus estudios de la literatura emblemática con *Studi sul concettismo* (1934). Estos estudios fueron desarrollados y aumentados más tarde en ediciones inglesas, especialmente en *Studies in Seventeenth Century Imagery* (2 t., 1974), que contiene una bibliografía casi completa de libros emblemáticos. El trabajo incluido en estos estudios era enorme. Sólo de un modo marginal trata de literatura, aunque hay un capítulo de gran erudición sobre el papel de este tipo de libros, especialmente en la poesía inglesa. Simultáneamente reunió Praz sus estudios de las influencias italianas sobre la literatura inglesa. *Machiavelli in Inghilterra* (1942) se remontaba a algunas de sus primeras publicaciones en Inglaterra: el ensayo «Chaucer and the Great Italian Writers of the Trecento» fue publicado primeramente en 1927; la conferencia sobre Maquiavelo, en 1928. Praz cogió casi todos los temas concebibles de las relaciones literarias entre los dos países y los estudió en «Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura inglesa», contribución al volumen *Letteratura Comparate* de la serie *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, editada por Attilio Momigliano (1948). Aunque era profesor de inglés, Praz se había hecho especialista en literatura comparada, especialidad que no tenía un lugar en la organización académica en Italia, aunque Francesco De Sanctis tuvo la categoría de Catedrático de Literatura Comparada de la Universidad de Nápoles desde 1871 a 1876. Todos los trabajos de Praz —Petrarca en Inglaterra, Ariosto en Inglaterra, Tasso en Inglaterra, T. S. Eliot y Dante, etc.— están nutridos de una escrupulosa atención al detalle y a un sentido de la proporción que nunca sucumbe a la tentación de reclamar para Italia más de lo debido. Una versión inglesa, *The Flaming Heart* (1958), combina estos estudios de la influencia italiana en Inglaterra con la traducción de la temprana monografía sobre Crashaw.

Como nuevo profesor de inglés en Roma, Praz se sintió seriamente obligado a proporcionar al público italiano, especialmente a los estudiantes, una información fiable sobre la literatura inglesa. Su *Storia della letteratura inglese*, en diferentes ediciones y puestas al día, ha servido desde 1937 como excelente manual, preciso, sensato, que proporciona biografías, resúmenes de argumentos de obras, extensas bibliografías y calificaciones y juicios concisos que raramente traicionan las propias predilecciones de Praz ni sus prejuicios. Lo único que a mí me sorprende es la poca estimación que tiene a Hazlitt, que ya antes había mostrado en un artículo en *English Studies* (tomo 13, 1931). Praz prefería a Lamb, cuyos *Essays on Elia* figuraban entre sus traducciones italianas (1924), su primer libro exento de opinión propia. También me extraña su frialdad hacia Blake y Gerard Manley Hopkins y no comparto su valoración de Meredith como el primero de los novelistas modernos. Praz proporcionó otros instrumentos a los italianos: una antología de la poesía inglesa, *Il libro della poesia inglese* (1951, 2.ª ed., 1967), desde los líricos medievales más antiguos hasta Dylan Thomas, con detalladas notas en italiano e información sobre los autores; y una antología de la crítica inglesa, *Prospettiva della letteratura inglese* (1947), que contiene, traducidos al italiano por varios autores, ensayos sobre poetas ingleses, comenzando por Chaucer y terminando con Virginia Woolf. A toda esta actividad tenemos que añadir muchas traducciones de Praz de poesía inglesa, que incluyen obras de Shakespeare, mucha de la poesía de Donne, una generosa selección de la poesía del siglo XIX *(Poeti inglesi dell'Ottocento)* y la *Waste Land* de T. S. Eliot. En esos años logró Praz formar la que sería llamada Escuela romana de estudios ingleses y atrajo a muchos estudiantes bien dotados que realizaron estudios de lengua inglesa (a los que más tarde se unieron estudios americanos) en una escala sin precedente alguno en Italia y con difícil equivalencia en ninguna otra parte. Además de ejercer la docencia, semanalmente escribía artículos de crítica sobre libros actuales americanos e ingleses —principalmente novelas y monografías eruditas—, asombrosa proeza la de mantenerse al corriente, particularmente si se tiene en cuenta la deplorable situación de las bibliotecas de Roma, remediada sólo recientemente. Muchos de estos artículos están reunidos en la obra, en cuatro tomos, *Cronache letterarie anglosassoni* (1950-66). La pura energía, la productividad, la dedicación y la competencia demostra-

da en cada uno de estos compromisos es verdaderamente asombrosa. El logro de Praz como fundador de los estudios ingleses en Italia perdurará.

El interés de Praz se extendió cada vez más hacia la historia del arte y, en particular, al neoclasicismo. *Gusto neo-classico* (1940; traducción inglesa *On Neoclassicism*, 1969) trata extensamente de las casas georgianas, el estilo imperio en los muebles, el escultor Canova, Piranesi y el descubrimiento de Herculano, pero siempre proporciona la literatura un fondo o un paralelismo. El espléndido ensayo sobre Winckelmann relata la historia de su asesinato, pero también describe su estética. En el ensayo sobre Foscolo, centrado en los poemas, habla bien de *Le Grazie*, y el ensayo que compara a Milton con Poussin, que se remonta a 1939, es uno de los primeros ejercicios detallados sobre el paralelismo de las artes que culminaron en las Conferencias de la Cátedra Mello, en Washington, publicados con el título de *Mnemosyne* (1967). El interés por la arquitectura neoclásica llevó a Praz por primera vez a los Estados Unidos en 1952; visitó las ciudades que aún conservan mucho de lo que en América se llama estilo colonial y en aquella ocasión visitó también New Haven. Dio una conferencia sobre Dante en Inglaterra en la Universidad de Yale y vino a comer a mi casa. Después de esto nos mantuvimos en ininterrumpido contacto mediante cartas y tarjetas postales y mis frecuentes visitas a Roma. En el curso 1959-60 fui profesor de la Fulbright Research en Florencia y en Roma, y en 1961 recibí el título de doctor honorario de la Universidad de Roma. Praz vino una temporada a Nueva York en 1963 para hablar en el Congreso de la Federación Internacional de Lenguas y Literaturas Modernas sobre crítica histórica y de valoración, y yo fui designado para responder.

Hasta entonces yo había considerado a Praz como un estricto historicista, juzgando por los postulados en apoyo a su investigación histórica y a su gusto muy definido. Este credo fue formulado del modo más consciente en Alemania y más recientemente por el emigrante judeoalemán Erich Auerbach. Ello requiere que nos introduzcamos en la mente de una época anterior, y de todas las épocas, con comprensión, y de este modo eliminar nuestro propio punto de vista desde el momento actual y evitar anacronismos. Praz, para poner algunos ejemplos, reprende a Granville-Barker por considerar un «destello de vanidad hipócrita» el deseo de Cleopatra de presentarse en todo el esplendor de su pompa real; a Praz sólo le

parece un caso de la importancia de la magnificencia que un período saturado de preceptos aristotélicos exigía a una soberana (*CA*, 3:226). En otro lugar, Praz rechaza el intento de John Lawlor de defender la composición de *Piers Plowman*: su divagante forma está calculada «para comunicar, en los términos más imaginativos y poéticos, el enigma central de nuestra experiencia». Lawlor alude, entonces, a una similitud con *Prelude*, de Wordsworth (*HEC*, 69). Pero en opinión de Praz, «para comprender se requiere siempre una perspectiva histórica» (*Perseo*, 371). Así podemos comprender lo que a primera vista no nos complace. Puede acabar gustándonos una pintura repelente (o, probablemente, una obra literaria). Praz ve que esto nos lleva a una tolerancia universal, al eclecticismo, a un «carrusel vertiginoso de todas las posibilidades y de todas las imposibilidades». Habla del arte moderno, de la rápida sucesión de tendencias dispares y se pregunta si toda la humanidad no padece «la vertiginosa evocación de recuerdos que precede a la muerte cuando se está a punto de ahogarse» (*Casa*, 99). Auerbach se refiere a nuestra comprensión de las formas de arte más diversas —pinturas en las cavernas del Neolítico, paisajes chinos, máscaras africanas, cantos gregorianos, Homero y T. S. Eliot— como triunfo del historicismo y el relativismo y como un logro positivo de nuestra civilización. Praz parece haber encontrado un marco para este retrato del hombre que todo lo entiende y que de todo disfruta y que encuentra placer estético en las figuras de cera, en fragmentos de una conversación y en las novelas de Trollope lo mismo que en los muebles estilo imperio, en Shakespeare y Donne, en Dante y D'Annunzio.

Puede resultar imposible fijar una fecha para el cambio que experimentó Praz cuando se dio cuenta de que el historicismo no es suficiente. Indudablemente, conservó la fe en muchas cosas esenciales al final de su vida, pero en el artículo «Crítica histórica y de valoración» abandonaba Praz su estricto historicismo y reconocía que una obra de arte pervive en la historia. Praz reconocía, empleando la extraña imagen de semillas provistas de alas o de paracaídas lanzados al viento, que el arte adquiere lo que yo llamo un «incremento de significado»; ha de ser entendido como «que soporta esa inevitable estratificación de homenajes que le rendirá cada una de las sucesivas generaciones». «Llegará a ser algo diferente del original, vendrá a ser una obra colectiva, coral» (*HEC*, 73). Dicho de diversas maneras, Praz reconoce que «cada siglo pone su pátina de inter-

pretación en sus poetas» (*CA*, 1:25), sin dar ningún significado peyorativo a la palabra «pátina». Toda la historia de la crítica y la historia de la literatura misma son consideradas como «una historia del gusto» (1:80), que no puede ser nada más que una crónica. No puede haber leyes de evolución. Praz apoya expresamente la teoría del gusto que leyó en la obra de Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl* (1969; vid. *Perseo*, 80). Rechaza el temor de que el relativismo pudiera conducir a la desintegración del canon, a una «entropía» universal en la que no distinguiríamos genios de meros escritorzuelos. Sin embargo, una historia del gusto representa el único modo de admitir que el arte está ligado a su entorno cultural o a determinada etapa del gusto. Nuestra primera confianza en el *grand goût* se ha perdido: el impresionismo pasa a ser el término de comparación conforme al cual han de juzgarse otras corrientes. Se falsifica la historia si se la deja reducida a una alternancia de simples antítesis. Uno no debería precipitarse en condenar esta o aquella manifestación del gusto. Lo que hoy no parece estar vivo puede estarlo mañana, o viceversa. Tenemos que desarrollar un sentimiento que admita los diversos climas de gusto y sus respectivos cánones mejor que codificar nuestras propias preferencias. Praz no necesitaba haber apelado a Alloway: constantemente emplea la idea del *Zeitgeist*, que de algún modo algo misterioso cambia con cada generación. La conferencia de Nueva York termina con una vibrante declaración: «Una historia de la crítica del arte y de la literatura ha de ser por esto concebida como una historia del gusto. Su objetivo final no es descubrir la verdad absoluta, sino la investigación de los múltiples aspectos que la idea de belleza ha tenido a través de los tiempos. Fue idea de Shelley que una vez que el velo pintado que atrae y sale al paso del humano mortal se rasgara, brillaría la verdad ante sus ojos con todo su esplendor. Quizás deberíamos llegar a la conclusión de que los hombres deben agarrarse al velo pintado —porque la Verdad *es* el velo pintado—» (*HEC*, 76-77). Es una especie de ilusionismo, comenté yo entonces, una negación de la posibilidad de la objetividad, de la verdad universal. En realidad Praz no era y no podría ser un relativista tan extremado. Todo crítico tiene que estar convencido de que sus interpretaciones son correctas y que sus juicios son justos y no meramente reflejos del gusto de la época, impersonal y colectivo, como no podrían haberlo sido para un individualista declara-

do como Mario Praz. Él mismo ofrece muchos ejemplos de lo que reconoce como interpretaciones erróneas e incluso absurdas, por ejemplo, de *Hamlet*: Hamlet no es, evidentemente, una mujer disfrazada o enamorada de Horacio, ni tiene razón Miss Winstanley cuando arguye que Hamlet es el rey Jacobo. Ni Ofelia es la Iglesia, ni Polonio el Absolutismo, el fantasma la voz del Cristianismo, etc. Se puede distinguir entre lo que es una correcta o, al menos, verosímil interpretación, y lo que es una interpretación equivocada. Yo he demostrado, por ejemplo, que, de modo convincente, se puede refutar la errónea interpretación ampliamente admitida de «La leyenda del Gran Inquisidor», perpetuada por D. H. Lawrence en *Los hermanos Karamazov*.

En teoría, Praz parece rechazar la idea de que el juicio es necesario y que los juicios pretenden llegar a la verdad superando la validez de la manifestación de un gusto subjetivo influida por el ambiente de la época. La obra de Praz está plagada de juicios que él probablemente consideraba que eran verdad. Yo, en mi comentario sobre sus conferencias de la Federación Internacional de Lenguas y Literaturas Modernas, ofrecí una lista de tales juicios en *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction* (1956). El capítulo sobre Walter Scott es un ejemplo notable. En un primer ensayo incluido en *Studi e svaghi inglesi* (1937) nos dice Praz por qué tuvo que rehusar la invitación a que escribiera un ensayo sobre Scott y Ariosto para un libro sobre Scott que preparaba Sir Herbert Grierson y cómo su discusión con el sumamente respetado editor de Donne únicamente mostraba la profundidad de su desacuerdo. Grierson, como muchos escoceses, creía que Scott era el escritor más grande en lengua inglesa después de Shakespeare y habría apoyado la idea de que «la prueba de señorío de una persona se mide por su capacidad de disfrute de Scott» (John Lucas citando a un antiguo editor de Shakespeare, en *TLS*, 13 de enero de 1984, 29). Praz no necesita haber leído el ensayo de Croce en *Poesia e non poesia* ni la *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX* de Emilio Cecchi para llegar a la conclusión de que las novelas de Scott están «ideadas mecánicamente» (*Hero*, 59), son un «museo de figuras de cera» (62). Seguramente Praz necesitaba expresar algo más que un agrado o desagrado subjetivo cuando calificó los argumentos de las novelas de Dickens de «mecánicos, artificiales, melodramáticos» (164) para llegar a la conclusión de que tenía que ser clasificado entre «los maestros menores, más

que entre los grandes» (182-83). Tenemos que aceptar en su significado literal que George Eliot es inferior a Hardy y que sus novelas «contienen más partes aburridas que las de Trollope» (354, 364). En Praz, estos juicios, que podrían multiplicarse, no son meramente apodícticos *obiter dicta* sino que están incrustados en caracterizaciones que muchas veces comienzan como simples descripciones. Toda la secuencia —descripción, análisis, caracterización, interpretación, juicio— es continua, fluente, fluida. Con cualquier crítico bueno, la caracterización establece la base para los juicios y los juicios están ligados a las teorías generales. Por eso Praz adopta la distinción entre arte universal y arte local que hace Baudelaire (criterio familiar incluso para Samuel Johnson) y así poder justificar el hecho de relegar a Dickens a la categoría de maestro menor: «Los artistas menores y los menos importantes transmiten a la posteridad el sabor peculiar de un período, sus maneras, su sentimiento ante su ambiente, mientras que los grandes artistas parecen estar fuera de cualquier lugar o tiempo específico, ser universales» (182). Pero difícilmente resulta paradójico decir que Praz, en la práctica, prefiere a los artistas que representen con todo vigor un determinado *Zeitgeist*. Praz cree en el espíritu de períodos claramente definidos y trata de reforzar esta creencia mediante dos argumentos algo discutibles. Está sumamente interesado en las imitaciones y demuestra que, con el tiempo, «el perfil de las imitaciones» sale de debajo de su disfraz. Cita a Max Friedländer, historiador de arte alemán, a propósito de que un Donatello falsificado en 1870 fue descubierto inmediatamente en 1930. Los ejemplos en literatura, sin embargo, son mucho menos convincentes. Los poemas de Ossian nos parecen, a primera vista, falsificaciones, pero también lo fueron para expertos contemporáneos, Samuel Johnson y David Hume sólo entre los más destacados. Los poemas de Rowley, de Chatterton, fueron reconocidos inmediatamente como falsos. Por otra parte, las falsificaciones en las artes, y posiblemente también en la literatura, seguramente han pasado desapercibidas. Los museos están llenos de ellas. El otro argumento empleado en *Mnemosyne* —que hay un paralelismo en la historia entre las modas en el vestir y en las artes— puede ser cierto sólo relativamente. Los tocados en punta de las mujeres a finales de la Edad Media difícilmente pueden considerarse paralelos a las agujas del gótico, y la tipografía de los impresores Didot sólo vagamente se corresponde con la arquitectura de Ledoux.

En otro lugar afirma Praz categóricamente: «El estilo de una época deja su impronta en toda manifestación humana, incluso en las que por definición están consideradas como las más caprichosas, la moda» (*Volti del tempo*, 145). A veces Praz insiste con gran tesón en el paralelismo entre las artes y llega a la yuxtaposición caprichosa y con frecuencia ingeniosa y reveladora, pero, por supuesto, todo el argumento en pro de un omnipresente *Zeitgeist* no puede ser refutado tan fácilmente como lo hizo E. H. Gombrich en su severa crítica de *Mnemosyne* (*Burlington Magazine* 114 [1972]: 345), en la que expone el contraste de las negras vestimentas de los caballeros de Venecia con el abigarrado colorido de las pinturas venecianas. Yo mismo he mostrado mi escepticismo en cuanto al paralelismo entre las artes. Praz me cita y conoce bien los riesgos. Sin embargo, pone objeciones a mis ejemplos de la disparidad dentro de la obra de determinados artistas, entre su estilo en poesía y en la pintura, entre el «Tigre, tigre, brillo radiante» de Blake y su ridícula ilustración de un tigre de juguete; o entre el sutil retrato de Becky Sharp en la novela y la vulgar estampa de una sonriente lagartona de Thackeray. Praz no refuta estos ejemplos, pero pone contraejemplos de otros que muestran una perfecta unidad de estilo y de talento como poetas y como artistas, por ejemplo Dante Gabriel Rossetti. Aunque el paralelismo en las artes no puede negarse, como tampoco el concepto de espíritu de la época, los métodos para investigarlo implican conjeturas puramente intuitivas. Dejando de lado algunos de los errores mayores, como el de Helmut Hatzfeld (a quien criticó Praz; vid. *Bellezza*, 169-70), el mismo Praz cae en algunas trampas. A mí me parece una generalización sin fundamento alguno calificar de «femenino» (*Patto*, 28) al siglo XVIII, pensando, al parecer, sólo en el Rococó. Es una mera muestra de ingenio pensar que la sucesión de estilos desde el Renacimiento hasta el Barroco y el Rococó es como «trasladar el énfasis por turno a las diversas partes del cuerpo de una mujer, desde la cabeza y los hombros, pasando por el pecho y las caderas y llegar finalmente a sus partes inferiores» (*Mnemosyne*, 146). Praz considera los tirabuzones del cabello como símbolo de la esencia de todo el siglo del Rococó, cuyas curvas sugieren la concha ornamental cuya «acogedora concavidad» sugiere a su vez la parte pudenda de una mujer (144). Praz reconoce que el siglo de la Razón es problemático, con hombres como Addison y Samuel Johnson (y podrían añadirse figuras como

Immanuel Kant), pero lo desprecia como simple contraste entre razón e imaginación. Solamente Praz podría haberse dicho a sí mismo, al mirar una silla seudogótica en el museo Victoria y Albert: «¡Qué Keats más auténtico!» (*House*, 296).

En sus últimos años, Praz se convirtió en un ser extremadamente hostil frente al arte abstracto y a otras evoluciones como *objets trouvés*, el arte pop y el arte op. Los denunciaba como síntomas de deshumanización (*CA*, 4:86-87), como el correlativo objetivo de la ansiedad, del *Angst* existencial. «Los pintores abstractos», dice con toda crudeza, «en su mayoría no tienen ninguna disciplina y hacen pasar como diseño o modelo cualquier garabato arbitrario» (*Perseo*, 89). Praz no concibe el arte sin alguna referencia: sólo se podría hablar entonces del arte como lo hacen los místicos hindúes, diciendo «*Neti, neti, neti*» (39). Cada vez tiene Praz una mayor sensación de que el arte moderno refleja el fin de la civilización tal y como nosotros la conocemos, pero sólo esta vez parece reconocer que la situación del arte moderno es muy diferente de la de la literatura y de otras actividades de la humanidad: «Los pintores y los escultores modernos no pertenecen a la misma raza, a la misma cultura que, por otra parte, sigue existiendo en Europa, en la religión, las instituciones, las leyes y las costumbres» (*House*, 46). Aquí parece haber abandonado el estricto paralelismo.

La mejor manera de comprender la postura de Praz en cuanto a la crítica literaria es examinando sus opiniones respecto a otros críticos y a la historia de la crítica en general. La antología de la crítica inglesa recopilada en 1943, pero no publicada hasta 1947 con el título *Prospettiva della letteratura inglese da Chaucer a Virginia Woolf*, muestra que incluso en aquel tiempo, Praz había abandonado ya el estricto historicismo de su juventud. Reconoce que «toda historia literaria presupone un balance desde un punto de vista del presente; que mira el pasado en relación con los problemas de la actualidad o al menos con respecto al gusto contemporáneo. Y juzga de acuerdo con categorías y fórmulas que en el momento parecen las mejores» (5). Praz defiende su selección de críticos, dando una importancia mínima para su propósito a los antecedentes políticos e históricos así como a la Biblia y a la Antigüedad, y desdeñando todo intento de definir las características nacionales de la literatura inglesa. Elige los ensayos que considera mejores referentes a los principales autores

ingleses. La introducción justifica esta elección de autores y comenta brevemente sobre ellos sin tener en cuenta lo que ha seleccionado de cada uno. Así, nos habla de Chaucer y los italianos vistos por el propio Praz, mientras que en el cuerpo de la obra leemos el capítulo «La grandeza de Chaucer», tomado del pequeño libro de Chesterton *Chaucer* (1932). La selección pasa, de un modo desconcertante, de ensayos de pura importancia histórica, tales como el de Macaulay sobre Milton, y el de Thackeray sobre Swift, a modernas discusiones de figuras históricas como la de T. S. Eliot sobre Dryden y la de Geoffrey Tillotson referente a Pope. A Praz le gustan los ensayos con un toque ameno. Lytton Strachey está representado por sus ensayos sobre Boswell, Macaulay y Carlyle; Sir Walter Raleigh, por los ensayos sobre Burns y Blake; David Cecil, por un ensayo sobre Thackeray; y J. B. Priestley por un trabajo sobre Dickens. Los críticos eruditos de importancia tampoco están ausentes: C. S. Lewis escribe sobre Spencer; George Williamson, sobre Donne; W. P. Ker, sobre Keats, y J. W. Beach sobre Joyce. El ensayo de J. Buchan parece haberlo incluido Praz como una *amende honorable* para su propia opinión desfavorable de Scott. La fecha del libro, que necesariamente se limita a la crítica anterior a la Segunda Guerra Mundial, y la función pedagógica de su contenido explican todas las deficiencias. No se trata de una selección de crítica inglesa basada en su importancia dentro de la historia de la crítica.

Praz admira sin ninguna reserva a un crítico moderno: T. S. Eliot. Pound le parece un excéntrico, especialmente por su reducida selección de obras literarias en *How to Read* (*Casa*, 391; *Patto*, 488). Praz no se interesa mucho por I. A. Richards, y a F. R. Leavis lo cita en el libro sobre la novela victoriana sólo para mostrar su desacuerdo con él respecto a Dickens y a George Eliot, en particular en cuanto se refiere a *Daniel Deronda* (*Hero*, 354, 363, 407n, 408). De entre los críticos americanos, el que más interesa a Praz es Edmund Wilson, quien mucho después escribió un buen ensayo sobre Praz. El único libro de crítica psicoanalítica que Praz encuentra convincente es *The Wound and the Bow*. Por el contrario, anteriormente había escrito una larga y sarcástica crítica del libro psicoanalítico de Marie Bonaparte sobre Edgar Allan Poe (v. *Studi e svaghi inglesi*, 165-88). También le impresionó *Love and Death in the American Novel*, de Leslie Fiedler, aunque se lamentaba, con razón, de que Fiedler, que conocía personalmente a Praz, ni siquiera se refiriera a

La Carne, la Morte e il Diavolo (*CA*, 4:263). Praz defiende a Edmund Wilson contra las calumnias volcadas por Stanley Edgar Hyman en *The Armed Vision* (3:251), arguyendo que la «traducción», en el sentido de parafraseo o reproducción, es misión principal de la crítica. Praz, al tratar de la crítica americana de la actualidad, acepta la noción de Hyman de que la característica especial de la Nueva Crítica es el empleo de disciplinas afines: sociología, filosofía, psicología, psicoanálisis, lingüística, antropología, etc. El resultado es que Kenneth Burke aparece como el típico nuevo crítico (4:249), de acuerdo con el último capítulo de Hyman, en el que Burke es el crítico perfecto «que ha hecho casi todo en el repertorio de la crítica moderna». Pero hay pocas pruebas de que a Praz le interesaran los escritos de Burke. Él sabe que R. P. Blackmur pertenece a la «mejor tradición filológica» y algunos lo consideran como «el tipo perfecto del Nuevo Crítico». Pero Praz prestaba poca atención a éste o a cualquier otro de los críticos que practicaban la lectura minuciosa. Cita con alguna extensión a Allen Tate al comentar «Our Cousin, Mr. Poe», al parecer mostrándose de acuerdo con su impresión de falta de vida en Poe, de su «estilo glutinoso», si bien Praz haría una excepción en favor del «admirable» estilo de *Narrative of Arthur Gordon Pym* (4:229). En el contexto de otros «lectores minuciosos» (William Empson y Leo Spitzer), se ocupa de Cleanth Brooks: menciona su elogio de la metáfora, pero obviamente desaprueba sus intentos, los de Middleton Murry y los de Earl Wasserman de cargar a Keats con una significación metafísica con el fin de ponerlo al día de acuerdo con el gusto nuevo. Praz se pone del lado de E. C. Pettet en lo que dice en *On the Poetry of Keats* (1957): que el método analítico es aplicable a Donne, pero no a Keats. Pero la idea de Brooks en *The Well-Wrought Urn* era la de que sí podía ser. Praz critica también *The Verbal Icon*, del íntimo colaborador de Brooks, William K. Wimsatt. Se muestra impresionado por el retrato de la sobrecubierta, que le parece que muestra «la cabeza de un toro» y le sugiere «un gramático bizantino con intestinos de bronce» (*CA*, 4:240-41), impresión que desmienten las características de este cortés autor. Praz ve que la posición teórica de Wimsatt es diametralmente opuesta a la de Croce. Se ocupa brevemente de «la falacia intencional y afectiva» sin comprometerse en aprobar o desaprobar y sí en el reconocimiento de «excelentes observaciones» contenidas en el libro (4:241).

Praz se mostraba cada vez más enemigo de la crítica del mito, que era la moda predominante en los años cincuenta. En «Crítica mitopoética», conferencia que Praz dio como presidente de la Asociación Internacional de Profesores de Inglés en su reunión de Venecia en 1965 (recogida en *English Studies Today* 4 [1966]), considera que gran parte de la crítica americana es mera ficción. Destaca la *Unmediated Vision*, de Geoffrey Hartman (1954) y le aplica, y también a otras, la expresión de Eliot «crítica pálida», que originariamente fue destinada a Walter Pater y a Arthur Symons, artistas frustrados que trataban de satisfacer sus impulsos creativos en la crítica literaria. Praz resultaba tener razón en el caso de Hartman, quien más tarde defendía la total identidad de la crítica y la creación. Pero la crítica de Praz se extiende a todos los trabajos de crítica modernos que él considera que imitan las técnicas de las obras de arte de moda en aquel tiempo. Así, la crítica de los personajes de Shakespeare, como la de A. C. Bradley o de Granville-Barker, siguen la extendida moda de la novela inglesa del siglo XIX. La moda de los estudios de las imágenes, como los de Caroline Spurgeon y Wolfgang Clemen, se adapta al imaginismo en la poesía, y las novelas de Virginia Woolf están organizadas sobre imágenes; los estudios del tiempo en el hombre, de Georges Poulet, toman el modelo de Proust; los *Seven Types of Ambiguity* de Empson no existirían sin Joyce; el estructuralismo sigue el modelo de la *nouveau roman*, y el erudito literario polaco Jan Kott no sería posible sin el existencialismo y sin Beckett. Praz tiene razón al hablar en favor de «una íntima conexión entre la moda en la crítica y las técnicas de los artistas creativos», aunque el ejemplo de estructuralismo es refutado por la cronología. El estructuralismo procede de Saussure, cuyo *Cours de linguistique générale* se publicó con carácter póstumo en 1916 y lo desarrolló, en los comienzos de 1934, Jan Mukarovsky en el Círculo Lingüístico de Praga, mucho antes que Robbe-Grillet. Pero Praz parece acertado en su conclusión de que «los cazadores de paradojas, símbolos, ambigüedades y mitos acabarán por conseguir la muerte de la crítica» (*English Studies*, 11). En mi réplica a su disertación me costó tiempo refutar su pesimismo. Traté de argumentar en favor de un avance general en los estudios literarios, al menos en los Estados Unidos, «en el grado de complejidad, de compromiso, en la refinada sensibilidad, la agudeza en la observación, la magnitud de conocimientos desplegada» (28) comparados

con la situación de cincuenta años antes. Pero los acontecimientos de las pasadas décadas han confirmado la predicción de Praz. Los más recientes desarrollos, especialmente la moda de la deconstrucción que se ha extendido en los Estados Unidos como una plaga, son, admitidos por ellos mismos, profundamente nihilistas y conducen a una total destrucción de todos los estudios literarios. Únicamente puede esperarse que esto sea una moda pasajera. Por todo el mundo hay todavía eruditos que admiten un ideal de verdad, de interpretación correcta; que reconocen las diferencias entre erudición y ficción y están trabajando dentro de la tradición secular de los estudios literarios. Praz pertenece a esta clase de hombres: sensato, enormemente culto, polifacético, estudioso y erudito que amaba la literatura, disfrutaba con ella y era capaz de comunicar este gozo y estos conocimientos. La crítica literaria era solamente un aspecto de su actividad: era un ensayista profesional que comunicaba su sentido de la vida en centenares en ensayos; era un historiador del arte y un anticuario que conocía más de Roma que cualquier historiador local, era un coleccionista y era un maestro. La devoción de sus alumnos desmiente su propia confesión de que lo que más le preocupaba eran las cosas: amaba a sus alumnos y a sus amigos y ellos le correspondían igualmente, y siempre conservarán con cariño su recuerdo y honrarán su memoria.

Recuerdo mi última visita a Praz algunos meses antes de su fallecimiento. Acababa él de regresar del Tirol y parecía enfermo. Hablamos de reputaciones, de fama, de ganadores de Premios Nobel. Con desprecio dejaba de lado a todos los laureados procedentes de países escandinavos por ser favoritos locales, pero ensalzaba los *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez como obra sin parangón. Merecía el Premio Nobel, que con frecuencia se concedió a nulidades o a ídolos locales entronados con solemnidad. Nunca olvidaré al hombre ni al escritor. Su fertilidad y su categoría son probablemente únicas, no solamente en la literatura italiana sino en casi toda Europa. Su memoria no perecerá.

Emilio Cecchi (1884-1966)

Emilio Cecchi consolidó su reputación como especialista en Literatura Inglesa. Visitó varias veces Gran Bretaña en la década de los veinte y

en el curso 1930-31 pasó un año en Berkeley, en la Universidad de California. En 1940 escribió *America amara*, una inteligente sátira sobre los Estados Unidos durante la Depresión, tan lóbrega y tan exagerada que Cecchi nunca la reimprimió. Cecchi se había ganado su reputación como crítico mucho antes. Fue un profesor de inglés sumamente prestigioso en la Universidad de Roma y publicó una historia de la literatura inglesa del siglo XIX con el título *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX* (1915; reeditada como *I grandi romantici inglesi*, en 1961). En 1935, Cecchi reunió sus diversos artículos sobre escritores ingleses y americanos con el título de *Scritti inglesi e americani*, en dos volúmenes. En 1947 añadió algunos nuevos comentarios y unos pocos artículos. Sólo después de su muerte sus admiradores reunieron ya todos sus extensos trabajos sobre literatura italiana del siglo XIX en dos gruesos tomos con comentarios y fotografías.

Los ensayos incluidos en *Scritti inglesi e americani* se publicaron por primera vez en diferentes revistas y diarios entre 1905 y 1945. Son totalmente diversos y no están reunidos de acuerdo con las fechas de publicación sino conforme a la cronología de los autores ingleses a los que se refieren. La colección comienza con «La sombra de Byron», un esbozo de la historia del impacto causado por Byron en Italia y en otros lugares de Europa, proporcionando así un puente al libro anterior. La actitud de Cecchi ante Byron es hostil. Llama a Byron «ventrílocuo moral» y por lo tanto corrupto y ambiguo. Algunos de los otros ensayos son poco más que traducciones del inglés, a veces acompañadas de un mínimo comentario. «Poe y Manzoni» (1923) describe simplemente la crítica que Poe hizo de *I promessi sposi*. «La velada con el Dr. Burney», ensayo original de Virginia Woolf, está traducido con pocos comentarios más que la identificación de Fanny Burney. Otros ensayos son reseñas que constituyen tan sólo un indeciso intento de hacer crítica. Un ensayo sobre el Melville menor (1931) ofrece una elaborada descripción de la casi olvidada novela *Israel Potter*. Un pequeño trabajo sobre las cartas de amor de Poe (1928) solamente sugiere al final que mucho de lo escrito es imaginado y falso y que Poe es «el príncipe de todos los decadentes» (*SIA*, 1:149).

Otro grupo de ensayos está formado por entrevistas y conversaciones con autores. Cecchi visitó a G. K. Chesterton y mantuvo correspondencia con él en varias ocasiones entre 1929 y 1934. Al parecer, Chesterton se

consideraba un verdadero exiliado en América, como si hubiera llegado a un país pagano antes de la llegada del cristianismo. Un ensayo sobre Max Beerbohm, a quien Cecchi visitó en Rapallo, ofrece una buena descripción de la fisonomía del autor. Cecchi cuenta cómo Beerbohm empleaba el preciosismo decadente para conseguir un arte antidecadente y combinaba sus chistes amargos, relativos al esteticismo, con la decadencia. Después de relatar la opinión desfavorable que Beerbohm tenía de Lytton Strachey, D. H. Lawrence y Shaw, Cecchi resalta su aislamiento y el sereno clasicismo de su gusto; en 1934, Beerbohm se dio cuenta de que él pertenecía al siglo anterior. Beerbohm atrajo el interés de Cecchi mucho antes de que lo visitara en 1945. Cecchi admira sus ensayos e incluso la novela cómica *Zuleika Dobson*, y defiende a Beerbohm contra las críticas al uso, reconociendo el romanticismo básico tras su máscara de frivolidad. Cecchi utiliza la impresión causada por Beerbohm, como personalidad constructora de una moral teórica, como argumento contra el croceano desprecio a la personalidad del escritor. Para Cecchi, Beerbohm era el más exquisito autor de prosa entre los autores ingleses del siglo XX. En un ensayo sobre Lytton Strachey (1934), Cecchi traza un hábil boceto del ambiente que le rodeaba en Bloomsbury y de algunas de sus opiniones. Por ejemplo, Strachey encontraba repulsivo a D. H. Lawrence, ya que él no podía soportar a los profetas. Cecchi siente una gran admiración por Strachey a causa de su *Eminent Victorians*. Pero reconcce que Strachey amaba a los que él acosaba; que el libro *Queen Victoria* era realmente un homenaje, a pesar de su satírico tono irónico. *Elizabeth and Essex*, obra que también pondera Cecchi por sus retratos de las figuras de la reina, Cecil, Bacon y Raleigh, le parece sin embargo inferior a *Queen Victoria*.

Otro grupo de ensayos lo constituyen extensos relatos descriptivos de libros que Cecchi había leído y algunas observaciones de carácter crítico. En unos pocos casos llegan a ser brillantes ensayos con opiniones y juicios expresados con gran fuerza y apoyados por penetrantes observaciones de la psicología de los autores y una excelente captación de las circunstancias particulares de las situaciones y problemas de cada época.

En el más temprano de los ensayos de la colección, que se remonta a 1905, Cecchi comete una equivocación al tomar en serio a Frank Harris. Cuando se ocupa de *The Women of Shakespeare*, Cecchi ignora por completo la evidente falta de pruebas referentes al papel que desempeñaba

Mary Fitton, la supuesta «Dark Lady». Cecchi sólo se lamenta de que Harris buscara explicaciones fuera de Shakespeare más que dentro de él; pero con absoluta falta de sentido crítico, resulta engañado por Harris, quien, como muestran escritos posteriores, era un perfecto mentiroso, un charlatán y un farsante. Cecchi también presta demasiada atención a los *Contemporary Portraits* de Harris, impresionado por su habilidad en inventar y contar anécdotas y calumnias. Es una exageración deliberada decir que la entrevista de Harris con el presidente Harding fue «uno de los acontecimientos importantes del siglo».

Los mejores y más cuidados ensayos están dedicados a los escritores ingleses favoritos de Cecchi, tales como Robert Louis Stevenson, G. K. Chesterton, Joseph Conrad, H. G. Wells, Max Beerbohm, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Lytton Strachey y D. H. Lawrence —lo cual no quiere decir que no los criticara con dureza—. A Stevenson, a quien admiraba casi sin ninguna reserva, lo trata con la máxima suavidad, comparándolo, favorablemente, con Gauguin y Kipling (1920). Cecchi reproduce y traduce algunos extractos de *In the South Seas*; las prolongadas estancias de Stevenson en Tahití le parecen a Cecchi iluminadas por «la bendita luz que alumbró a los primeros navegantes mediterráneos». Chesterton interesaba a Cecchi a causa de su catolicismo poco convencional, su alegre optimismo, su sólido y «colosal» gusto, su humor y su inventiva y, finalmente, su reverencia casi filial a Roma. Cecchi tiene un muy elevado concepto de las obras de Chesterton que tratan de la literatura, especialmente *The Victorian Age in Literature*, que le parece una obra maestra.

En un elaborado ensayo, Cecchi investiga la vida de Joseph Conrad (1924) en cada uno de sus libros. Como otros lo habían hecho anteriormente, Cecchi ve que Conrad no es simplemente un escritor que rememora sus años en el mar, sino un profundo psicólogo cuyos análisis del hombre interior empapan los relatos. Pero Cecchi encuentra difícil de entender la tristeza y la monotonía de Conrad, su predilección por la narración intrincada e indirecta por una tercera o incluso cuarta persona y su redacción extremadamente adornada. No creía que Conrad llegara a ser alguna vez un autor popularmente conocido.

A Cecchi, sin embargo, le atraía en gran medida Katherine Mansfield (1945) y admiraba mucho sus breves relatos, valorando sobremanera su

originalidad. No ve, por ejemplo, su dependencia de Chejov, y su juicio está teñido por sus propios sentimientos hacia el destino de Mansfield y por la temprana muerte de la escritora. Cuando se hallaba en las etapas finales de la tuberculosis, a Mansfield la convencieron para que visitara el balneario fundado por el ruso Gurdjieff en Fontainebleau, donde tenía que tomar baños fríos y nadar en el agua helada, y así aceleró su prematura muerte.

Fue *To the Lighthouse* lo que atrajo el interés de Cecchi por Virginia Woolf, por la pureza y la modernidad de ritmo y tono del relato. Cecchi hace una excelente exposición de lo que es la novela, de la imagen de tranquilo pero desolado sufrir, de su magnífico tono lírico. En otro artículo, Cecchi comenta la traducción italiana de la novela y los ensayos de Woolf, de manera muy especial «The Death of the Moth». Con la excepción del *Ulysses* de Joyce, *To the Lighthouse* le parece a Cecchi la obra más grande de la literatura inglesa reciente.

Cecchi comenta el mensaje de D. H. Lawrence comparándolo con Carlyle como puritano y reformador, pero que pone el énfasis en el sexo y la sangre, elementos que Cecchi desdeña. Nos ofrece un informe, en su mayor parte satírico, sobre *Lady Chatterley's Lover*, que le parece una de las peores obras de Lawrence. Se siente especialmente molesto por las escenas en las que los amantes adornan su desnudez y bailan entre los árboles, escenas que no le parecen inmorales sino decadentes, de tal modo que le recuerda a los prerafaelitas. Cecchi acusa a Lawrence de falta de humor y pretensiones proféticas. Asocia a Lawrence con la estética de la crueldad, que en cierta época floreció también en Francia, Alemania y América con Malraux, Jünger y Hemingway, todos ellos siguiendo la línea de Wilde y de D'Annunzio y, en definitiva, de Nietzsche.

Todos estos ensayos encerraban el propósito de presentar a los italianos las figuras más importantes de la literatura inglesa. La difusión de dos autores americanos, Faulkner y Hemingway, la lleva a cabo de un modo más sistemático y deliberadamente informativo. Al tratar de explicar la violencia de las obras de ambos, Cecchi cita a un autor italiano que describía el carácter americano como mente puritana y cuerpo pagano. Concede gran importancia a *Light in August* y a *Sanctuary* y, desgraciadamente para mi modo de ver, aprueba la melodramática opinión que tiene Lawrence de la literatura americana como una especie de íncubo tenebro-

so, casi demoníaco. Cecchi se ocupa de Hemingway con algún detalle, lamentando la monotonía de la descripción de escenas de caza, de guerra y de corridas de toros, y haciendo observaciones sobre su nihilismo, del cual pone un ejemplo con una cita de «Un lugar limpio y con buena luz»: «Nada nuestro que estás en la Nada, Nada sea tu nombre». La mejor obra de Hemingway es, al parecer de Cecchi, *Death in the Afternoon*. Él duda de la fe democrática de Hemingway y piensa que es un peligroso conservador, pero lo ve como un artista que se torturaba con una sensación de inferioridad y una constante exigencia de supermasculinidad, y que estaba sólo marginalmente interesado por la política. Sin embargo, admite Cecchi, después de Faulkner, Hemingway es la voz más potente de la literatura americana de nuestros días.

Lo que aquí se ha dicho de las publicaciones de Cecchi sobre literatura inglesa y americana no debe ensombrecer el hecho de que Cecchi escribió, incluso con mayor extensión, sobre la literatura italiana de su tiempo. Era un infatigable lector de libros que escribía centenares de artículos, reseñas y extensos ensayos sobre prácticamente todas las figuras de la literatura italiana del siglo XX. El particular interés de Cecchi se veía reflejado en las dos publicaciones florentinas, *La Ronda* y *La Voce*, en las que empezó a colaborar en su juventud. También se ocupó en gran medida de Giovanni Papini, y varios ensayos suyos muestran su tremenda y temprana simpatía con que veía el revivir del catolicismo. Pero las críticas de Cecchi alcanzaban toda la literatura de entonces, desde docenas de autores, como Moravia, que le parecía de importancia poco duradera, hasta novelistas como Cesare Pavese y críticos como Giuseppe De Robertis, Renato Serra y Mario Praz. Elogiaba a Praz como ensayista, en particular por su libro *La Casa della vita*. También escribió Cecchi una crítica un tanto cautelosa de la obra de Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*. Se tiene la impresión de que a Cecchi no le preocupaban ni la ironía ni las invectivas anticlericales de Gramsci, sino que se sentía obligado a respetar a una víctima de los negros veinte años del régimen de Mussolini. El mismo Cecchi se las arregló para escapar de la persecución bajo el régimen fascista no interviniendo directamente en las disputas políticas y manteniéndose alejado de los grandes problemas de entonces.

Algunos años después de la muerte de Cecchi, sus trabajos sobre literatura italiana fueron reunidos por Piero Citati en dos tomos con el título

Letteratura italiana del Novecento (1972). En estos dos voluminosos tomos están reimpresas todas las reseñas diarias, los artículos y monografías que Cecchi había escrito durante años, dispuestos en un orden que sigue vagamente la cronología de la historia de la literatura italiana del siglo XX. El primer tomo comienza de hecho con cierto número de críticas de la poesía de Giovanni Pascoli, quien, en realidad, es una figura de finales del siglo XIX. A esto sigue una serie de ensayos sobre los escritores que más interesaron a Cecchi: Croce y D'Annunzio, las dos figuras más sobresalientes de su juventud.

Cecchi admira mucho a Croce y explica con gran detalle cómo dejó de lado el concepto de poesía del propio Croce, especialmente en la cuestión de la clasificación de las artes. Rechazaba su concepto de unidad básica de las artes y, como estudioso de la pintura, dedicó más interés a las cambiantes relaciones históricas entre las distintas artes. El propio Cecchi escribió algunos libros sobre historia del arte, algunos muy en la línea de las obras de Bernard Berenson sobre pintores italianos del siglo XVI, en un estilo florido y adornado que recuerda a Pater. Tampoco estaba Cecchi de acuerdo con la idea que Croce tenía de Dante, ni con su postura de negar la unidad en la *Divina Comedia*, en favor de una distinción entre estructura y poesía; pero guarda un profundo respeto a Croce por su liberalismo y su antifascismo y por su completo dominio de la historia de las ideas. En la práctica, acepta de buen grado muchas de las opiniones de Croce en asuntos literarios, aunque en algunas de ellas encuentra cierta dificultad, incluyendo la preferencia que daba Croce a *Madame Bovary* sobre *La educación sentimental* (*LIN*, 1:180).

En sus artículos sobre Croce y D'Annunzio, que en su mayoría se remontan a 1911, Cecchi se ocupa del lento cambio de actitud de Croce en relación con D'Annunzio. Al principio Croce lo admiraba, porque a D' Annunzio le gustaba pensar en la poesía como un reino casi autónomo, y a su manera usual pasó a analizar la crítica de D'Annunzio, admitiendo que lo que escribía era realmente crítica de la crítica, procedimiento que consideró inevitable. A pesar de esta admiración por el D'Annunzio de los primeros años, Croce, sin embargo, argumenta Cecchi, debe ser considerado el genio de la antirretórica que propaga un «clasicismo viril y afable» (*LIN*, 1:181), expresión en la que «clasicismo» está definido precisamente con claridad absoluta y coherencia lógica —todo ello en la

línea de la gran tradición de la filosofía del siglo XVIII que, para Croce, comenzó con Vico—. Croce tenía empeño por distinguir la tradición de la poesía pura —en el sentido de poesía libre de exceso emocional y de obscuridad— de la decadencia. El término *decadencia* implicaba para él un interés enfermizo y patológico por lo mórbido y lo podrido. Croce, defendiendo a Baudelaire contra su autoacusación de decadencia, sostenía que la mayor gloria de Baudelaire no consistía en haberse anticipado a Verlaine, Mallarmé y Rimbaud, sino en haber sido el San Juan Bautista del simbolismo (1:189).

Croce, observa Cecchi, consideraba la insistencia del simbolismo sobre las reminiscencias de la niñez como algo pasado y no sorprendente. Situaba a Proust entre los que querían volver a la infancia, y este deseo lo indentificaba con la añoranza del poeta de las experiencias y los recuerdos infantiles. En opinión de Croce, según esto, D'Annunzio es un gran poeta que quiere volver a su infancia, a una época en la que la poesía es para él algo obvio, algo natural, algo que, simplemente, forma parte de su naturaleza. Cecchi invoca a Croce, quien, al menos en los primeros años, consideraba la poesía como una etapa elemental y posiblemente muy temprana del desarrollo del hombre. Cuando las obras de D'Annunzio comenzaron a reflejar su creciente participación en política, Cecchi, y también Croce, se alejaron de él, pero Cecchi nunca dejó de admirar «la primitiva carnalidad y el insaciable deleite que, sin embargo, se encuentra en D'Annunzio siempre teñido por la tristeza y la soledad».

Cecchi es un admirador, sin apenas sentido crítico, del primer D' Annunzio, especialmente de las canciones de «Laus Vitae», que le parece que son parte de los ejemplos más bellos de la poesía italiana. A Cecchi no le importa lo mórbido y grotesco, ni incluso un cierto sadismo que es particularmente notorio en los trabajos franceses de D'Annunzio; y también le gusta la herencia de la poesía funeraria. Cecchi no estaba tan ciego como para no ver el histrionismo de D'Annunzio ni su comportamiento vergonzoso con Mussolini y la entusiasta aceptación de regalos y elogios que llovieron sobre él procedentes de un gobierno italiano que estaba ansioso por conseguir aprovecharse de su fama. Pero aunque Cecchi no veía con agrado la retórica de creciente belicosidad contra Austria durante la crisis en el asunto de Trieste y posteriormente durante la Primera Guerra Mundial, nunca rompió definitivamente con él. Las ediciones re-

producen la dedicatoria firmada de D'Annunzio a Emilio Cecchi, fechada en 1921; incluso entonces D'Annunzio consideraba a Cecchi «un lector que sabe cómo leerme». Pero D'Annunzio ya se había convertido, desde luego, en el héroe del vuelo de propaganda sobre Viena, en 1918, y de la ocupación de Fiume, en 1919. De tal modo atrae D'Annunzio a Cecchi que éste acepta algunas de sus maneras teatrales en la utilización del Sermón de la Montaña e incluso su idea de que la guerra tiene un significado de sacrificio. A Cecchi no parece importarle lo que él, con razón, llama «la máscara espiritual que [D'Annunzio] coloca sobre los horrores de la guerra».

En un breve escrito de 1963, que resume el centenario del nacimiento de D'Annunzio, Cecchi intenta hacerle aparecer como un fuego espiritual al que constantemente compara con la espiritualidad de Croce. En un artículo posterior (1966), Cecchi lamenta la incapacidad de Croce para recuperar el tono imparcial, y a la vez comprensivo y hasta afectuoso, de su primer ensayo sobre D'Annunzio. Aunque Cecchi no intenta ocultar las diferencias entre Croce y D'Annunzio, sí que vislumbra alguna especie de síntesis definitiva. Italia, a principios del siglo XX estaba dominada por estas dos luminarias que, en opinión de Cecchi, llegaban a apoyarse mutuamente. Consiguieron el renacer de una poética y una vida intelectual en Italia que, dada la pobre idea que Cecchi tenía de gran parte de la literatura italiana del XIX, ha significado un auténtico renacimiento de Italia como nueva o, más bien, renovada potencia espiritual. Todos los escritos de Cecchi sobre Croce y D'Annunzio muestran su centrada preocupación por algún tipo de reconciliación de las más extremas oposiciones. Cecchi trata siempre con empeño de formular una situación que él llama «síntesis» y que a mí me parece no muy diferente de «compromiso».

Cecchi es el ensayista más destacado de toda la historia de Italia. Entiende el ensayo mucho más en la tradición inglesa representada por Lamb y Hazlitt, a los cuales admiraba. Conserva una gran parte de su sentido de la vida concreta y del interés por las cosas, el arte, los objetos de arte y capta realmente lo que es belleza —algo que parece haber desaparecido casi por completo de la crítica moderna, en Italia y en cualquier otra parte—. Todo lo que escribió se lo inspiraba un claro sentido común y un gran sentimiento, casi instintivo, por el argumento racional y la claridad. El compromiso de Cecchi con un ideal racionalista de la razón en

la poesía y en el arte de escribir, no contradice en modo alguno, sin embargo, su gusto romántico y sus últimas actitudes frente al misterio poético.

Capítulo XVI

MARXISMO ITALIANO

Antonio Gramsci (1891-1937)

A Antonio Gramsci se le considera, por lo general, el padre de la crítica marxista italiana. Ciertamente fue la figura política más importante de los primeros años del Partido Comunista italiano. Había nacido en Cerdeña en 1891 y se trasladó a Roma, donde tomó parte en el primer movimiento socialista. Editó *Avanti* y después de la Revolución Rusa ayudó a formar el Partido Comunista italiano, del que llegó a ser presidente. En 1922 viajó por primera vez a Moscú como miembro del Comité ejecutivo de la Internacional. En Moscú se encontró con Eugenia Schucht, que era un miembro importante de la sección de propaganda del Partido Comunista. Se casaron y él la visitó con cierta regularidad en las ocasiones que le proporcionaba su cargo. En 1925, Gramsci fue detenido por el gobierno fascista. Aunque creía estar protegido por la Ley que concedía inmunidad a los miembros del parlamento, fue condenado a veinte años de prisión y enviado a la penitenciaría de Turi, en Calabria. Al parecer, allí tuvo acceso a libros que le traían los amigos y se dedicaba a escribir detalladas observaciones y reflexiones y a llevar un diario, todo lo cual se publicó sólo después de su muerte, que aconteció poco después de abandonar la cárcel en 1937. Durante todos estos años había padecido tuberculosis.

Las *Opere* de Gramsci se publicaron entre 1947 y 1966 en once volúmenes. La mayor parte de estos escritos son de carácter político, en de-

fensa del materialismo histórico y dedicados a exponer argumentos en relación a la filosofía de Croce. Solamente el volumen 6, *Letteratura e vita nazionale* (1954), es de interés para la historia de la crítica. Gramsci ofrece pocas ideas y todas dentro del marco del marxismo, pero revelan un interés original y, al menos en Italia, sorprendente para las grandes masas de lectores. Gramsci persiste en estas ideas con un vigor y una agudeza considerables y demuestra un amplio conocimiento de la historia y la sociología italianas. Comienza con unas reflexiones sobre De Sanctis. Una vez retirado de su cátedra de Literatura comparada en Nápoles, De Sanctis daba conferencias que, sorprendentemente, abarcaban la novela contemporánea francesa, incluido Zola (cf. esta *Historia*, IV, 152). Gramsci interpreta estas últimas conferencias como una ruptura total con el pasado de De Sanctis y como una llamada a las masas proletarias.

Gramsci está muy bien informado y se muestra totalmente escéptico en cuanto al número de lectores entre el proletariado, que, según él, está totalmente empapado de malos romances, novelas de crímenes y relatos policíacos. A la vez que reconoce el mal gusto del proletariado, cree que es necesario crear una nueva «base cultural para una nueva literatura» (*LVN*, 14). La nueva base cultural es, naturalmente, la revolución comunista. Pero Gramsci tiene también algunas ideas sobre cómo será esta nueva literatura. Menciona a Dostoievski, y parece ser que le agrada Chesterton por sus relatos detectivescos e incluso Arthur Conan Doyle y Edgar Wallace. Gramsci se opone violentamente a lo que él llama *brescianesimo* —literatura clerical— que considera anti-nacional y anti-estado, dando a «estado» el significado de la monarquía secular italiana de entonces. Gramsci, en muchas de esas notas intenta aliarse con Croce, que ciertamente era laico por resolución; pero Croce estaba también saturado de filosofía idealista alemana, la cual Gramsci, como marxista materialista histórico, rechazaba por completo.

Gramsci se interesa especialmente por la cuestión del lenguaje. Es bien consciente de la dificultad de la lengua italiana. Incluso a Dante, observa, no puede entenderlo más que el italiano sumamente instruido, mientras que, por contra, «una escultura de Miguel Ángel, un trozo musical de Verdi, un ballet ruso, una pintura de Rafael, etc., la puede comprender inmediatamente cualquier persona del mundo» (*LVN*, 25).

Gramsci reflexiona con gran sensatez sobre lo que él llama «literatura funcional», literatura que serviría de «coacción social, que ayudaría a las masas a desarrollar el gusto y definitivamente a mejorarlo, ese gusto que él ve que se hace cada vez más corrupto por el comercio y el sensacionalismo» (28).

En estas reflexiones, raramente distingue Gramsci entre literatura artística y los escritos meramente informativos o de argumentación, como la filosofía y la sociología. Sin embargo, cualesquiera que sean las lagunas en las reflexiones de Gramsci, podemos estar de acuerdo con sus ideas sobre el pernicioso efecto del humanismo renacentista que creó una literatura alejada del pueblo y una crítica embellecida por una retórica artificial que ha sobrevivido en Italia durante siglos. Y, en muchos sentidos, podemos también admirar tales ideas. Gramsci conoce muy bien la dificultad de convertir al intelectual italiano hacia un amor real por el pueblo, las masas proletarias. Sospecha del esnobismo deliberado de los intelectuales y del, a veces, inconsciente prejuicio contra el pueblo, al que adulan por razones políticas pero que, sinceramente, no les preocupa. La sinceridad es uno de los criterios permanentes en Gramsci: Italia está corrompida por la insinceridad, por la retórica, por la ampulosidad y la pomposidad. Es severo con los que ven a los griegos como «modernos» y condena a los griegos como sociedad esclava que de ningún modo es un modelo para la Italia moderna. Gramsci es anticlerical, admite una nostalgia de la Edad Media y admira a escritores como San Agustín y Tomás de Aquino por su sinceridad y su claridad.

Aunque Gramsci rara vez se ocupa de la literatura reciente, muchas de sus observaciones muestran su disgusto por lo que en Italia se llama *ermetismo*, poesía moderna que incluye a Ungaretti y Montale, que a él le parecen obscuros y pretenciosos. Pero le gustan algunos autores modernos que han roto con el estilo oratorio. Condena a D'Annunzio y a Marinetti, pero sí le agradan las historias de Verga y las comedias y los relatos de Pirandello, aunque sólo sea por su lenguaje hablado. En estos autores ve promesas de futuro; ellos podrían crear o predecir una nueva literatura «hablada». Gramsci no es ningún defensor de un lenguaje escrito absolutamente unificado. Ve con agrado la distinción entre las regiones y comenta con alguna extensión sobre el vocabulario y la sintaxis insistiendo siempre en dar mayor importancia al contenido que a la forma.

Sólo en alguna ocasión muestra comprender la fusión de contenido y forma. En este sentido pertenece a un período anterior de la crítica.

El volumen también contiene reimpresiones de las primeras críticas teatrales de Gramsci. Diariamente escribía informaciones sobre el teatro de Turín, la mayoría de ellas totalmente anticuadas y sin ningún significado para nuestros días, en los que nadie conoce a los actores y actrices ni ninguna de las obras, algunas de ellas francesas o imitaciones del teatro francés. Critica a Sardou y al joven Dumas, muchas veces con sarcasmo, contando los argumentos y dejándolos reducidos a farsas grotescas. Sin embargo, es de admirar el espíritu de las primeras reseñas de Gramsci y el buen sentido de la mayoría de sus reflexiones, por ejemplo, un largo ensayo sobre la representación de *Macbeth* en 1916, de la que Gramsci trata como un estudio del carácter de un ser aislado. Comenta que la obra «no es una tragedia de horror ni una tragedia de ambición» (*LVN*, 242) sino más bien una tragedia sin más, de un solo individuo, Macbeth. Al tiempo que lo caracteriza extensamente, no presta ninguna atención al papel de Lady Macbeth; pero siempre admira la solidaridad de Shakespeare con sus personajes, que no se ve afectada por el «sentimentalismo melodramático» ni influido por la «decadencia» (244).

Las reflexiones de Gramsci sobre literatura popular y sobre toda la cuestión del abismo entre las clases en Italia son ciertamente admirables, como lo son sus sensatas propuestas de una nueva literatura para las masas. Pero uno no puede menos que reflexionar sobre que estos apuntes de diario no se publicaron hasta 1954 y por ello carecen por completo de efectividad. Estando en prisión, Gramsci estaba necesariamente desconectado de cualquier participación en la continuidad de la vida literaria. Su rival y sucesor como líder del Partido Comunista italiano, Palmiro Togliatti, por entonces permanecía sabiamente alejado de Italia, y en 1964 fue inmortalizado cuando la ciudad soviética de Stavropol recibió el nuevo nombre de Togliatti. Gramsci merece una especial atención por entender que no había ninguna esperanza en conseguir elevar el gusto de las masas con una literatura llamada proletaria, que es una literatura inventada y artificial y que a Gramsci le parecía ineficaz, incluso aunque aprobara el ideal que representaba. Él creía que el gusto de la clase obrera mejoraría cuando la victoria de la revolución sustituyera la actual lite-

ratura de la clase baja por un nuevo tipo de literatura. Gramsci admite que esto es, por ahora, una creencia utópica.

GIACOMO DEBENEDETTI (1901-1967)

Giacomo Debenedetti nació en 1901 cerca de Turín, donde estudió Derecho y Literatura. Su primer libro, *Saggi critici*, se publicó en 1926 y a éste siguieron dos más de la serie, en 1927 y 1929. Por ser decididamente antifascista y judío por parte materna, Debenedetti no pudo publicar nada más durante algún tiempo. En los años de la Segunda Guerra Mundial publicó únicamente una traducción de *The Mill on the Floss*, de George Eliot (1940). Bajo el régimen racial de Mussolini, Debenedetti tuvo que ocultarse y no fue hasta 1950 cuando se incorporó a la Universidad de Messina como profesor de Literatura Italiana. Poco tiempo después se trasladó a Roma, donde dio una serie de magníficas conferencias sobre la historia de la novela, que no se publicaron en forma de libro hasta después de su muerte.

Debenedetti creció en Turín junto a algunos autores contemporáneos, como Mario Fubini y Piero Gobetti, el fundador del *Journal of Criticism*, de tendencia marxista. Benedetto Croce le produjo una honda impresión. Entre los primeros ensayos de Debenedetti hay un artículo muy detallado con el título «Sullo 'stile' di Benedetto Croce» (1922). Es un artículo extremadamente laudatorio y amable, no solamente dedicado al estilo de Croce sino también al conjunto de su personalidad y su vida. Debenedetti considera la filosofía de Croce como un «romance cósmico» (*Saggi*, 110), como «una filosofía de hechos concretos» restaurados «líricamente» por el poeta (111), y explica cómo la «auténtica moral» de Croce se revela en episodios y personajes típicos (112). Debenedetti tiene un gran sentido de la «melancolía desilusionada» que subyace en el aparente gozo de Croce cuando cita a los poetas de los que trata en muchos casos con una sonriente afabilidad (113). Debenedetti admira una especie de «magia evocadora» en los escritos de Croce y reflexiona sobre sus meditaciones referentes a la fama (114). Croce cree que la verdadera fama consiste tan sólo en una supervivencia efectiva de las obras de uno entre los lectores y no en nombres y propaganda. Debenedetti comparte el gran

desprecio que inspiran a Croce los pedantes, para los que el docto Wagner del *Fausto* de Goethe, y también el mismo Fausto, sirven de modelo. Dante, sin embargo, es el gran ejemplo de una «humanidad cordial y doliente» (116).

La admiración de Debenedetti por Croce, sin embargo, no fue duradera, y uno de los ensayos que escribió en 1949, «Probabile autobiografia di una generazione», constituye uno de los más punzantes rechazos de la filosofía, la crítica y la estética particular de Croce. En primer lugar critica a Croce por descartar la crítica italiana a causa de la falta de «el Espíritu de la Tierra». Toda la filosofía de Croce es «la doctrina, el catecismo y la apologética de la libertad, una exhortación al uso de esta libertad» (*Saggi*, 35). Debenedetti hace referencia a los esteticistas que se han opuesto a Croce: Adriano Tilgher y Giuseppe Borgese, que criticaron su estética, y Alfredo Gargiulo, que en particular atacaba la «sabiduría imperturbable de los oráculos de su 'estilo'» (35). Luego, Debenedetti parece ponerse de nuevo del lado de Croce en su rechazo a la llamada crítica hermética y elogia a Croce por haber reelaborado todas las asunciones de la estética durante siglos. Pero después hace alusión a los prolongados conflictos entre Croce y Gentile, y luego a Gramsci, quien, como los otros, llegó a un momento de «ruptura» (*rottura*) con Croce (39). Ellos tienen que ser y han sido escuchados.

Debenedetti analiza y critica, seguidamente, la filosofía de Croce por su cuádruple división y por su vuelta en círculo al punto de partida. Se queja de que Croce deja de lado los motivos lógicos y religiosos y rechaza su idea de que todas las artes son un todo. No da ninguna importancia especial a los comentarios de Croce sobre música. La *Filosofia dello Spirito* es un producto «aséptico y desinfectante»: Croce vale como «higienista» (41). Debenedetti está también de acuerdo en que Croce es un romanticista que pretende ser un clasicista. Sospecha una «*pruderie* física y mental» en Croce (42). El sistema croceano es un «intachable código de maneras que nos permiten expresarnos sobre todos los problemas de lo universal y lo particular sin descender nunca a lo *escandaloso*» (42). Debenedetti reprocha continuamente a Croce por limitarse al campo de la historia y a su propia dialéctica de distinciones, que, según Debenedetti, es «la negación más feroz de la dialéctica de los opuestos» (46). Croce establece una especie de «cordón sanitario» alrededor de la ciencia con el

fin de sentirse autorizado para conocer la realidad, que no es otra cosa que la historia. Pero esto lo imposibilita para entender la ciencia. No puede analizar las estructuras ni las condiciones de la existencia de los científicos. Debenedetti cita a Gramsci: «Croce cree que está haciendo filosofía, pero lo único que hace es ideología» (47). En conclusión, a Debenedetti Croce le resulta pasado de moda, que ha perdido el contacto con la ciencia moderna, limitado a la historia, a la que considera como un relato de acontecimientos no explicados, como querría Debenedetti, por motivos sociales y económicos.

Las conferencias de Debenedetti sobre la historia de la novela se publicaron unos pocos años después de su muerte, basándose en sus manuscritos y otros apuntes de sus oyentes, con el título *Il Romanzo del Novecento* (1971), con un prólogo de Eugenio Montale. El curso que había impartido en 1960-61 comienza con una meditación sobre la noción de contemporaneidad, ya que estas lecciones, al parecer, habían sido anunciadas como dedicadas a la novela contemporánea. Debenedetti trata de definir el arte contemporáneo, que le parece comenzar con las verdaderamente primeras pinturas cubistas de los primeros años del siglo XX, cuando también entonces Max Born formuló su teoría de los quanta, Einstein la suya de la relatividad y Freud daba unos pasos audaces para describir el inconsciente. Debenedetti piensa que esta primera década del siglo XX cambió la actitud del hombre, le proporcionó una nueva visión del mundo y un nuevo sentido al estar en este mundo. Luego alude a los cambios sufridos por la novela y señala tres nombres: Joyce, Kafka y Proust. A Debenedetti, los cambios en la literatura le parecen más lentos que en ninguna de las demás artes, menos visibles. Piensa que las novelas italianas son mucho menos radicales, pero que pronto adquirirán un sentido de lo que él llama el «continuo control de la consciencia». La novela italiana llegó tarde, pero tenía novedades concretas, como las de *Gli Indifferenti* de Moravia (1929). Todos los escritos de Svevo parecen constituir las primeras manifestaciones claras de la nueva actitud frente al mundo. Debenedetti, sin embargo, se muestra conforme con Michel Butor en que hay poco acuerdo entre la realidad que en ellos se describe y la realidad que los rodea. La crítica, arguye Debenedetti, no debería proponer simplemente unas metas *a priori*, sino que más bien debería examinar obras ya realizadas y entonces descubrir qué es lo que las hace más capaces de

determinar las premisas, las fuerzas y los sentimientos de nuestro devenir. Finalmente, se pronuncia a favor de la idea de que la antología *Poeti d'oggi* (1920) es el hito en la historia de la poesía italiana, en el que D'Annunzio queda decididamente relegado a la época precedente.

Debenedetti pasa después a reflexionar sobre los períodos literarios en general, refiriéndose al espléndido libro de Thibaudet sobre la historia de la literatura francesa y asimilando su interés en la cuestión de la clasificación según generaciones. Describe cómo las generaciones luchan contra la literatura precedente o reflejan determinados cambios (Verga, por ejemplo, que ahora es conocido por sus relatos sicilianos, comenzaba a ser un novelista de moda en Milán). El realismo vulgar era sustituido por una nueva clase de realismo que Debenedetti encuentra expresado de manera más acusada en Italia en *Quer brutto pasticciaccio in via Merulana*, de Carlo Emilio Gadda. Debenedetti rehúsa aceptar las diferencias entre generaciones en sentido literal. Partiendo del período 1918-21, bajo la influencia de la Primera Guerra Mundial, la novela italiana reinventó la novela, en una atmósfera completamente nueva. Debenedetti se ocupa luego de los autores que se agrupaban alrededor de las publicaciones *La Ronda* y *La Voce*, escritores que eran esencialmente croceanos. Sus novelas reflejan con frecuencia una «sociología de la burguesía media y la burguesía en su sentido literal». Debenedetti ve que estas llamadas escuelas no representaban realmente una orientación coherente con las tendencias filosóficas unificadas, sino que más bien eran extremadamente vulnerables a toda suerte de invasiones y herejías personales.

Debenedetti destaca a Giuseppe De Robertis en especial como el crítico que definió a los nuevos novelistas, y le atribuye el logro de haber enseñado al público a leerlos. La teoría se convierte con frecuencia en una defensa del «fragmentarismo» que propagaba Renato Serra. La nueva novela italiana es antinarrativa y sus personajes aparecen aisladamente. Rara vez son descritos, sino que solamente se presentan cuando actúan y se les entiende gracias a sus distintas voces. Los nuevos novelistas se muestran constantemente inquietos por la presencia del narrador. La «evaporación» de los personajes es entonces casi total. Según Debenedetti, la figura del Príncipe Myshkin en *El Idiota* de Dostoievski se queda en vaga e indeterminada. Debenedetti comenta extensamente sobre Ardengo Soffici y parece confundido, de diversos modos, por los nuevos

instrumentos narrativos, que son arbitrarios y no se ocupan de una caracterización clara de las personas como individuos. La novela italiana de Soffici le resulta demasiado estática. Cita la famosa definición de Stendhal, la novela como un espejo que se lleva a lo largo de un camino, pero afirma que, en Soffici, el espejo permanece inmóvil. Debenedetti reflexiona sobre el creciente papel del lenguaje y del mito, al que, sin embargo, considera «una enfermedad del lenguaje», lenguaje que es incapaz de afirmar la verdad de modo directo en su desnuda esencia y por eso condensa la verdad en una fábula o una alegoría que él encuentra demasiado evidente e inlcuso simplista en la mayoría de los casos. Se muestra en favor de una novela que al menos indirectamente sea autobiográfica, lo cual lleva a una digresión sobre Balzac. Este pasaje llega a llenarse de nombres y Debenedetti ahonda en la investigación de un autor como Federigo Tozzi, que escribe sobre hombres y bestias. Hay páginas dedicadas a las relaciones de los italianos con la literatura francesa y su consiguiente asimilación de la decadencia francesa, mientras que Kafka no aparece hasta más tarde, principalmente con *La metamorfosis*. El conjunto del curso resulta un elogio a Tozzi y Svevo.

La serie de conferencias para el curso 1961-62 comienza resumiendo la discusión precedente, particularmente la victoria del *verismo*, a la cual Benedetti atribuye la poética de la «impersonalidad». También la encuentra en Zola, quien pensaba que el novelista debería escribir un relato impersonal de la vida diaria corriente, «une tranche de vie». No obstante, Debenedetti duda de que la impersonalidad pueda sustentarse siempre. Stendhal, por ejemplo, mantiene al autor fuera de la novela pero sin embargo escribe una autobiografía disimulada. Después de discutir las relaciones causales en la novela del siglo XIX, Debenedetti explica las nuevas técnicas mediante el contraste de *Doctor Zhivago*, de Pasternak (1957), con *La Noia* de Moravia (1960). A *Doctor Zhivago* lo clasifica —creo que de un modo algo extremado— como novela totalmente destructora de cualquier relación causal, ignorando toda posible lógica de motivos en los acontecimientos y partiendo el tiempo en fracciones casi independientes unas de otras. Moravia, empleando una técnica totalmente opuesta, parte de una generalización referente a la obsesión por el sexo que luego ilustra con la referencia al amor del anciano por una insignificante e incluso inmoral joven que es la figura central de *La Noia*. En sus refle-

xiones sobre los cambios acaecidos en los comienzos del siglo XX, Debenedetti valora el impacto de la física moderna, de Einstein, de la teoría de los quanta, etc., sin, en mi opinión, relacionarlos de modo convincente con la novela moderna. El resto de las conferencias se centran en las novelas de Borgese y de Tozzi y sobre los *Notebooks* de Pirandello, con alguna digresión sobre Kafka, a quien Debenedetti interpreta, dedicándole alguna extensión, en términos psicoanalíticos como ejemplificación del conflicto entre generaciones, haciendo hincapié en el contenido de la carta de Kafka a su padre.

La tercera serie, de 1962-63, comienza con una discusión de las «epifanías» en Joyce y Proust. Debenedetti ofrece una información completa sobre *Portrait of the Artist as a Young Man*, de Joyce (1916), reproduciendo extensos pasajes y con comentarios sobre la estética que Stephen Daedalus desarrolla muy al principio, basada en la estética de Tomás de Aquino. A Debenedetti le interesa en particular el concepto de radiación, que es la versión de Joyce de la *claritas* latina. Cree que Stephen es un platónico en cuanto a estética y que cultiva un arquetipo. Debenedetti también considera como una especie de platonismo la estética de Proust y la describe como basada por entero en el concepto de «intermitencias del corazón» o, más claramente, «los momentos», «la memoria involuntaria». Calificando a *À la recherche* como «la obra maestra absoluta de nuestro siglo y probablemente de toda la literatura que conocemos» (*RN*, 295), Debenedetti comenta con detalle el famoso pasaje del té y la *madeleine* y las agujas de Martinville. Él ve la novela moderna como ejemlo de la *claritas* de Joyce. El novelista está tratando de encontrar la esencia de las cosas y Debenedetti lo ilustra gráficamente con la historia de Proust deteniéndose delante de un rosal y mirándolo durante largo rato, ignorando por completo a los amigos que lo acompañaban en su paseo. Debenedetti utiliza el concepto de epifanía para explicar lo que él considera la casi total eliminación de las aventuras y las vicisitudes en la novela moderna. La manifestación más típica de este concepto es la inmovilización de las cosas con el fin de expresar la *claritas* de cada una, su evidente fuerza. Debenedetti cita luego a Husserl, tomado de Sartre, y se pone del lado de éste contra la intencionalidad de Husserl: «Proust y Joyce parecen mantener la intencionalidad de los objetos que luego explotan contra nosotros». En la novela moderna las cosas o los objetos nos «explo-

tan» en la cara. Las acciones y el argumento desaparecen por completo. El resto de este curso constituye un extenso análisis de la novela de Pirandello *Il fu Mattia Pascal* (1904).

En la serie de lecciones para el curso 1963-64, Debenedetti estudia de nuevo el problema de datar los orígenes de la nueva novela. Lo que le importa es el rechazo del naturalismo: eso es el comienzo. Debenedetti repite su afirmación de que las figuras sobresalientes en la novela del siglo XX son las que rompieron totalmente con la tradición anterior: James Joyce y Marcel Proust. Le encanta *Aspects of the Novel*, de E. M. Forster (1927), y piensa que Forster distingue bien entre *homo sapiens*, el hombre real, viviente, y el *homo fictus*, el hombre de ficción. El hombre de ficción, según Debenedetti, puede ser una persona «a la que conocemos y comprendemos mejor de lo que comprendemos a la mayoría de nuestros conocidos o compañeros humanos» (*RN*, 437). Cita ejemplos tomados de Balzac, de Flaubert, de Tolstoi y de *Los endemoniados*. Este hombre de ficción es solamente un fragmento del hombre real. Está formado totalmente por las palabras que un autor pone en su boca: unas pocas palabras lo convierten en persona. Si no se nos habla del color de su pelo, por ejemplo, nos sorprendería o nos desilusionaría ver una ilustración de, digamos, un hombre de cabello rojo, posibilidad que no habíamos imaginado.

Refiriéndose a muchas escenas de novelas recientes, Debenedetti hace la afirmación, no sorprendente, de que los personajes de ficción son diferentes de las personas reales. Forster tiene poco que decir acerca del nacimiento y la muerte en la novela, y casi nada acerca del acto de comer y de la evacuación: sus tópicos principales son el amor y el cortejo. Debenedetti corrige esto de alguna manera yendo a lo largo de la historia de la novela y destacando las comidas en Cervantes y en Proust y, naturalmente, el papel del riñón en *Ulysses* y las cenas de familia en *Buddenbrooks*, de Thomas Mann. Debenedetti también pone en duda la afirmación de Forster de que, en la novela, nadie duerme, citando de nuevo a Proust y el famoso pasaje de Albertine, *La regarder dormir*. Menciona la influencia de la *Interpretación de los sueños*, de Freud, y de *Finnegans Wake*, de Joyce, el relato más famoso de un sueño. El *homo fictus* siempre está «presente», mientras que el hombre real, cuando hablamos de él, está apartado de nosotros por una distancia que rara vez salvamos.

En la novela moderna, según Debenedetti, todo rasgo de belleza física ha desaparecido. La novela moderna nos muestra una «victoriosa invasión de gente fea» (*RN*, 440). Hay, naturalmente, excepciones, por ejemplo, la escuela que en Italia se llamó *i cavalieri dell'Ideale*, «los caballeros del Ideal», pero que hoy día está definitivamente anticuada. Dostoievski le parece el primer escritor que se opuso a la narración naturalista, a pesar del hecho de que con frecuencia describe un ambiente feo y crudo y sus personajes se transforman físicamente en seres «gesticulantes». Examinando de nuevo a Proust, Debenedetti muestra, de modo interesante, cuántos rasgos de fealdad se encuentran incluso en sus bellas y distinguidas mujeres, rasgos morales más que rasgos estrictamente físicos. Debenedetti va aún más lejos hasta llegar a decir que la brutalidad o la fealdad «se ha convertido en el atributo inevitable del hombre tal y como aparece representado en la novela» (444). Trata de demostrar que la nueva concepción del hombre tiene la obsesión de la mala fe, de la vanidad y el orgullo, y de la violencia, que se ve con la mayor claridad en el expresionismo alemán. En su amable crítica de la obra de Hermann Bahr sobre expresionismo, Debenedetti menciona especialmente *El grito* (1893), del pintor noruego Edvard Munch, uno de los cuadros que Bahr estudia.

Debenedetti señala el contraste de los escándalos, disputas y conflictos típicos de la novela moderna con los personajes de las novelas de Victor Hugo, que pueden ser físicamente repelentes pero siempre tienen «bellezas escondidas en el alma y en la mente» (*RN*, 449). Hace referencia al muy conocido libro de Günther Anders, *El hombre está anticuado*. Insistiendo en la importancia de la división en el hombre moderno, en los conflictos de su interior, Debenedetti se ocupa también del problema de los «dobles», que se presenta con claridad en el romanticismo alemán y en Dostoievski. El hombre de la novela moderna padece una enfermedad que lo deforma y lo trastorna, convierte su rostro en una máscara que oculta cualquier expresión de tristeza o sufrimiento. El hombre lucha con un «otro» que está más allá de sí mismo y vive con él en una simbiosis a veces peligrosa. El «otro» vive dentro del «yo», dentro de nosotros. Refiriéndose a Raskolnikov, Debenedetti afirma que el «otro» que hay dentro de nosotros puede ser un demonio. Para escapar de esta división, el hombre trata de retornar a los primeros tiempos de la humanidad o buscar re-

fugio dentro de sí mismo. Debenedetti se refiere a Picasso y a la moda del arte negro. Un interés renovado en las primeras épocas de la humanidad viene acompañado de una rebelión contra la máquina, en contradicción con la glorificación de la máquina cantada por Marinetti. Debenedetti hace una breve alusión al concepto de alienación, que procede del marxismo. El arte expresionista le parece que únicamente refleja desesperación y horror ante la muerte: «Nunca antes ha reinado un silencio tan sepulcral en el mundo» (457). El hombre se hace cada vez más pequeño y el concepto de libertad ha desaparecido. Parece que somos incapaces de defendernos. Todo lo que queda es un «grito de angustia» (457). Debenedetti se interesa mucho por el arte expresionista, especialmente por un opúsculo del pintor alemán Franz Marc, quien forjó unas ideas sobre la pintura moderna que rechazan el expresionismo como puramente pasivo y burgués. Cuando apunta que el arte nuevo puede tener como meta el abstracto, hace referencia al pintor ruso Kandinski. Debenedetti concibe el arte moderno como compensación de la inquietud del hombre, como instrumento que acepta utilizar con el fin de encontrarse de nuevo a sí mismo. Habla de Schönberg en cuanto a música, de Picasso y los expresionistas alemanes y traza una fina línea que pone límites al esteticismo de D'Annunzio, que a él le parece una falsa actitud teatral.

Debenedetti da mucha importancia a Freud, a quien ve como el descubridor del inconsciente, y escoge *Die Geburt der Tragödie*, de Nietzsche, con su aislamiento del elemento «dionisiaco» de la mente de los griegos, como confirmación del psicoanálisis de Freud. Indica que Freud, como médico que busca las causas, aún pertenece, en gran medida, al siglo XIX, aunque también cree en el determinismo; mientras que Jung tiene una idea del hombre en lucha por alcanzar una meta en el futuro, por reconciliar el «yo» con el «otro». Debenedetti elogia a Freud por dar paso a una nueva época en la exploración y el entendimiento del hombre, pero se pone del lado de Jung. Continúa creyendo en el progreso, al menos como aspiración a un logro en el futuro de la humanidad, y no aprueba la obra *Les Illusions du Progrès* (1908), de Georges Sorel. La revolución freudiana, dice Debenedetti, puede compararse, con toda razón, a la revolución copernicana, que cambió la imagen del universo. Parece no dar su aprobación, sin embargo, a la decadencia de la religión, y considera que el libro de Freud *El futuro de una ilusión* (1927) es su obra más

polémica. Ve que Freud cree en el modelo determinista y, como médico, quiere curarnos. Debenedetti ve la diferencia entre dos concepciones antitéticas de la enfermedad: el médico la ve como una interferencia de los microbios desde el exterior, algo que debe curarse; Jung ve la enfermedad como un factor positivo en la vida humana, algo que revela su significado. El sentido de la vida permanece inmerso en un obscuro sentido de su propia finalidad. El arte moderno se mueve en este campo. Debenedetti ve esto ya con anticipación en la Antigüedad: en Eurídice, en Orfeo y en otros mitos. Recurre también a la descripción del realismo de Lukács como fenómeno de una burguesía decadente, mientras que en el concepto jungiano de la enfermedad uno puede llegar a esquemas metafóricos arquetípicos: con Jung hemos entrado en el campo de lo «irracional» (*RN*, 470). Debenedetti, sin embargo, no aprueba este término porque parece desprestigiar el irracionalismo. La vida inconsciente es también susceptible de un enfoque racional. Habla del psiquiatra Jozef Babinski, que estudió con Charcot y más tarde fue médico de Proust. Debenedetti hace hincapié en el rechazo a la imitación y la mimesis, a Aristóteles y al intento de crear un arte «no objetivo», un arte sin objeto. Recordando las reflexiones de Proust sobre Renoir, cuyas corpulentas mujeres, rojas y verdes, llegaron a ser modelos de belleza, Debenedetti afirma que los artistas tienen que dejar de buscar la belleza y en su lugar buscar un arte moralista y decididamente metafísico. «El naturalismo», dice, «fue llevado a la tumba en un pequeño féretro: la cámara» (473).

Debenedetti pasa luego a poner ejemplos del nuevo arte estudiando brevemente a Kafka. De nuevo surge un conflicto entre el «yo» y el «otro», y el hombre se transforma en insecto. Debenedetti cita a Kafka: «Nuestro arte está cegado por la verdad. Tan sólo es verdad la mueca que se muestra en el rostro, y ninguna otra cosa» (*RN*, 474). Debenedetti encuentra significativas las fechas en el *Ulysses*: el hecho de que Leopold Bloom viva todos esos acontecimientos en una fecha determinada —el dieciséis de junio de 1904— le parece a Debenedetti que muestra cómo los protagonistas, como Bloom, se encuentran firmemente ligados a un determinado tiempo. Debenedetti recurre a los tipos psicológicos de Jung, especialmente a su interés por el sonambulismo y por la múltiple personalidad en un mismo individuo. Jung describe al hombre como un ser dividido entre el mundo interior y el exterior: un hombre puede ser un ángel para los

extraños y un demonio dentro de su propia familia. Esta división puede ser completamente normal, pero con frecuencia las personas se sienten decepcionadas por ellas mismas, ignorando cuál es su auténtica personalidad. Debenedetti acepta la terminología jungiana que habla de una *persona*, término derivado, en el fondo, de la máscara empleada por los actores en la Antigüedad, al tiempo que llama *individuo* a lo que lo identifica con esa máscara. Pero naturalmente, la individualidad real puede diferir tanto de la persona pública como de la privada, de ambas máscaras. Esta *persona* comienza a expresarse teóricamente por medio de filosofías de la existencia y mediante inquietudes y, en la práctica, a través de las grandes guerras, los campos de exterminio y el genocidio. Existe una preocupación por el fin del mundo, por la bomba atómica y por la contemplación de una especie de «belleza apocalíptica» en esta catástrofe final (482).

De repente, Debenedetti pone ante sí la obra de C. Wright Mills, un sociólogo americano cuyo libro *Sociological Imagination* (1959) le parece una extraña formulación de lo que es la división del hombre, de la antítesis entre objeto y sujeto: la enfermedad moderna viene descrita como la sensación que se tiene de ser sólo un objeto y no un sujeto en este mundo. Debenedetti, acertadamente, ve en Wright Mills un marxista, aunque no cite el nombre de Marx, y le gusta a causa de la psicología que introduce en la sociología: «La psicología expulsada por la puerta vuelve a entrar por la ventana». Wright Mills arguye que la naturaleza humana es tremendamente inmensa. El hombre vive en una sociedad determinada y construye su propia biografía, pero dentro de un determinado período histórico que puede no conocer con detalle. Wright Mills ofrece interesantes ejemplos de cómo vivimos en una época tolerante que genera ideas y sentimientos.

Debenedetti recurre luego a una corta obra de Albert Thibaudet, *Le liseur de romans* (1912), en la que dice que, antes de Balzac, las grandes novelas eran biografías de personas aisladas o descripciones del mundo visto desde la perspectiva del hombre como ente individual. Con Balzac aparece la idea de que el impulso creativo de la novela ha de coincidir no solamente en un individuo, sino también en un mundo en su conjunto, en una mentalidad superior que se manifieste en todas sus afinidades y contradicciones. Inmediatamente después aparece la novela doméstica, la

novela de la familia. Debenedetti cita *Los hermanos Karamazov* y pasa luego de nuevo a las novelas domésticas inglesas, especialmente a George Eliot. *The Mill on the Floss* le parece una obra maestra que incorpora muchos elementos autobiográficos. Se detiene a explicar con alguna extensión la irregular y nada ceremoniosa boda de Eliot. Debenedetti considera que *The Way of all Flesh*, de Samuel Butler, es la más punzante sátira del conflicto entre generaciones, por lo menos en cuanto a la literatura inglesa.

El argumento constante y permanente de Debenedetti es el de que la literatura no es simple reflejo de la sociedad contemporánea sino que también anticipa algo, o trata de resolver los problemas de la época. Establece una diferencia entre escenas y contenido que no vienen obligadas simplemente por la situación social y los problemas que se exponen o surgen dentro de la sociedad. De nuevo recurre a Sartre y también encuentra ejemplos en obras rusas: la primera escena de *Bedbug*, de Mayakovski, y en las descripciones de *Doctor Zhivago*, de Pasternak. Finalmente, menciona *Escape from Freedom* (1941), de Erich Fromm, que piensa que la capacidad de destrucción del hombre es su modo de eludir una sensación de frustración y de impotencia. Debenedetti, al parecer, prevé un final inminente del mundo tal y como lo conocemos. Estas conferencias sobre la novela destilan pesimismo.

Las lecciones del curso 1964-65 contienen un largo resumen de las precedentes y un estudio de Italo Svevo, con partes dedicadas a Svevo y Proust y partes dedicadas a Svevo y Joyce. La serie de 1965-66 está dedicada al estudio de Renato Serra, el joven crítico muerto en la Primera Guerra Mundial (vid. este volumen, pag. 386). Hay capítulos que tratan de Serra en relación con Carducci, De Sanctis y Croce; de Serra y Cecchi y de Serra y Borgese, así como secciones sobre las relaciones de Serra con Romain Rolland.

Debenedetti fue, al parecer, el primer traductor y admirador de Proust en Italia. Su ensayo sobre Proust, de 1925 («Proust, 1925»), comenta con sarcasmo los ataques y los desprecios insultantes sufridos por el autor francés, a quien se le desdeñaba como escritor satírico que criticaba a la clase alta de París o se le desmembraba en las antologías como *morceaux choisis*. En este ensayo, Debenedetti protesta contra la opinión de que Proust puede ser reducido a recortes de escenas breves de cierto encanto

poético. También considera que la insistencia en destacar las escenas de memoria involuntaria es una equivocación. Proust no es, como con frecuencia se ha dicho que es, un poeta de idiosincrasias. Él quería destilar la esencia de los objetos, que busca no en una serie ordinaria de observaciones sino en una captación mística de las esencias. Un segundo ensayo, «Commemorazione di Proust», escrito en 1928 en memoria del novelista, ofrece reflexiones sobre el cambio producido en su vida y en su obra. El primer Proust vivía como un *flâneur*, un ocioso, que solamente en ocasiones escribía breves imitaciones y parodias, publicadas como *Les Plaisirs et les jours* (1896). La serie magna trata de esta época como de un tiempo perdido. Pero *À la recherche* le parece a Debenedetti un título equivocado, ya que Proust no buscaba este determinado tiempo perdido y la serie será erróneamente interpretada si se la considera como escrita en clave, como una *roman à clef*, una «autobiografía cifrada» (*PD*, 25). El tono de Proust no es el de encontrar o redescubrir el pasado, sino el de un retraimiento, de penitencia. A lo sumo es el de una elegía. Pero lo que Debenedetti considera más importante de Proust como contribución a la llamada crisis de la novela es lo que él llama «huelga [en el sentido de suspensión del trabajo] de personalidades» (26). Debenedetti pone en este aserto más énfasis: que la persona que dice *je* en la novela no es Proust y no se le debe identificar con él. Tan sólo al final de la serie aparece el nombre Marcel, y, de repente, el *je* se identifica con el autor. Lo que unifica la serie es el motivo conductor de «las intermitencias del corazón», y el tono en el que los personajes olvidan es siempre el de tristeza, incluso de pena. Lo que inquieta especialmente a Proust es la cuestión de la validez del arte, la diferencia entre, digamos, una Venecia vista y contemplada y una Venecia escrita. No se puede decir que haya una búsqueda del tiempo perdido; el protagonista es un ser completamente pasivo, sujeto al capricho de las «intermitencias del corazón», y estas intermitencias significan la suspensión total de cualquier juicio o de cualquier voluntad. Es un gesto involuntario. El protagonista se encuentra en una situación de pura pasividad y es un individuo completamente amoral. Proust, el autor, sin embargo, se convierte en un individuo moral cuando quiere estas intermitencias y la observación prosaica se convierte en observación poética, que siempre es moral, siempre constructiva. Durante largo tiempo, Proust planteó lo que él llama *disponibilité*, esperando la

revelación. Es víctima de su temperamento. Sólo después, en el último volumen de la serie, sí que trata de un modo genuino de encontrar el tiempo perdido. Debenedetti admira en especial la descripción que hace Proust de las catedrales de Francia y la de todo el París de los primeros años del siglo XX. Y termina diciendo que, independientemente de lo que se piense de Proust, él seguirá siendo el gran cronista del París de Napoleón III como Balzac lo fue del de Napoleón I.

En «Personaggi e destino» (1947), Debenedetti piensa en cómo las nuevas actitudes difieren de la encantadora obra *Le liseur de romans*, de Thibaudet, que le sorprende como perteneciente al pasado. Se la puede leer solamente «sin nostalgia» (*PD*, 110). La nueva novela ha conseguido «un divorcio... entre el protagonista y lo que le ocurre, sea lo que sea» (111). Debenedetti piensa que este nuevo énfasis que se pone en el aislado hombre moderno, como se le describe en términos existencialistas, sí influye, sin embargo, en la épica de la realidad, la antigua clase de novela como la representada por Zola. Menciona a Bourget lamentando «la disminución sistemática del argumento, la casi total supresión de los hechos dramáticos, la multiplicidad de detalles insignificantes» (115). Debenedetti habla constantemente de una «rebelión de personajes», una «huelga entre los personajes». De nuevo recurre a Proust, y al último tomo de *Le Temps retrouvé* lo califica, de modo extraño, como «una de las más elevadas experiencias religiosas de nuestro siglo» (118). Debenedetti comenta luego largamente el cambio de generaciones y describe a Kafka como ejemplo de rebelión contra el padre. Presenta a Freud y al inconsciente, juntamente con *La metamorfosis* de Kafka y el *Ulises* de Joyce, como un «descenso a los infiernos» (128). El redescubrimiento de los mitos y los oráculos antiguos, o el retorno a ellos, le parece a Debenedetti una característica importante de los nuevos tiempos y de la nueva novela.

Proust aparece una vez más en un artículo titulado «Confronto col diavolo», que comienza refiriéndose a *La Psychographie de Marcel Proust*, de Charles Blondel, y luego lo compara con Leopardi. Proust se le presenta a Debenedetti como ejemplo de la introducción del demonio en la novela moderna. Cita a Baudelaire diciendo que «el truco más refinado del demonio es el de convencernos de que no existe» (142). En el *Doktor Faustus* de Mann, el Demonio plantea la misma cuestión que

Proust: ¿puede hoy día salvarse el hombre mediante el arte? Debenedetti recurre también a Jung, que habla del especial «poderío del mal», de una «particular voluntad divina» (148). De un modo un tanto extraño, en mi opinión, Debenedetti considera que el esteticismo es una tentación en la que «el hombre demasiado espiritualizado está más expuesto a lo demoníaco» (149). Mann y Jung son los «recaderos» (*buttafuori*) del demonio, y Mann es una persona que explica la «positividad del mal» y cree en una especie de dualismo entre bueno y malo (149). Tanto Mann como Proust retroceden hacia lo que Jung llama las «capas arcaicas» de la mente; ambos han encontrado «el legendario terror del Diablo» (150). Debenedetti califica la gran novela de Proust de «novela de inhibición» (150). Repite su interpretación de *À la recherche*: Proust sabe que no puede curarse; en realidad su doctrina sombría de la gracia es como la de San Agustín o la de los jansenistas. La enorme paradoja de Proust es la de que un escritor de tan maravilloso talento no consiga sentarse a trabajar porque no puede escribir lo que debería escribir. Proust defiende, sin ser sincero, su derecho al ocio, luego su derecho a castigarse, y luego su derecho a compensar con el remordimiento todas estas pretensiones. Debenedetti, con razón, en mi opinión, considera a Proust un platónico para quien el amor platónico es el símbolo de toda su búsqueda. En este momento Proust hace algo «realmente diabólico»: presenta un sistema que «únicamente el Demonio podría haberle sugerido» (154). Como el Demonio coloca las almas en diferentes círculos del infierno, así el protagonista de la novela secuestra a Albertine convirtiéndola en *La Prisonnière*. Debenedetti hace referencia al pasaje en el que Albertine aparece por primera vez como una «materialización *réelle et diabolique*» (155). Al igual que Mann en *Doktor Faustus*, Proust ha hecho su pacto con el diablo, ha encadenado su vida con el fin de seguir el arte. Él es, como Mann y muchos otros, «un escritor en crisis» (155). Sorprendentemente, el ensayo termina con una referencia al horóscopo de Goethe, que se confirma por sus obras maestras, mientras que Proust se sacrifica a su obra maestra. Proust, dice Debenedetti, se echa en los brazos de «un trágico destino» al que sucesivos artistas sólo pudieron añadir el olor a azufre» (156).

La introducción del demonio y el olor a azufre seguramente destroza los nervios de un lector sensato. Quizás es inverosímil la indulgencia de Debenedetti con las viejas supersticiones; y no es particularmente escla-

recedora. Pero el cuerpo de su obra es sólido y razonable, bien informado y no polémico.

Capítulo XVII

EL RENACIMIENTO CATÓLICO

En Italia, lo mismo que en Francia, se produjo un renacimiento católico en lo literario. El hombre cuyos escritos críticos lo apoyaron con más fuerza fue, al parecer, Giovanni Boine. En el prólogo de *Plausi e botte*, colección de sus ensayos (1918, reimpreso en 1978), Geno Pampaloni aboga fervientemente por el retorno a la espiritualidad; en la práctica, al catolicismo. La «religión de la poesía» es la «expresión de lo divino que hay en el hombre». La poesía, la lírica, es «una vida por encima de la vida» (*Plausi e botte* [1978], x). El poeta vence lo que llamamos alienación, o lo que Pampaloni llama «deambular sin rumbo en la ausencia de Dios» (xi). La verdadera crítica confronta unas con otras las almas de los autores y muestra las diferencias que hay entre ellas. Admite que una crítica de este tipo no puede evitar un retorno al moralismo. Un hombre religioso dará de sí mismo, de la «superabundancia de su alma», y se gastará «sin llegar nunca a quedar exhausto» (xi). Boine, concluye Pampaloni, al final llega a identificar la religión de la poesía con la religión de la vida. En el texto, Boine alude a Gianfranco Contini como gran crítico en quien se cumplen estas esperanzas. Yo, sin embargo, he tenido que prescindir de Contini, ya que todos sus libros pertenecen a los años sesenta y setenta y quedan fuera de mi esquema.

CARLO BO (1911-)

Uno de los críticos más productivos y de mayor influencia en Italia, Carlo Bo, nació en 1911 en las cercanías de Génova. Fue un periodista extremadamente prolífico, particularmente interesado en la promoción de la vanguardia italiana, por ejemplo el *ermetismo*. En 1939 empezó enseñando literatura francesa en la Universidad de Urbino, de la que llegó a ser rector. Sus escritos son tan variados y abarcan con tanta amplitud la literatura y la crítica francesa e italiana que resulta difícil hacer una generalización válida. Los libros varían mucho en cuanto a método. *Il Surrealismo* (1953), por ejemplo, es poco más que una colección de extractos que abarcan desde Apollinaire y Jarry hasta largas citas en francés de André Breton; solamente su discusión sobre el dadaísmo y sobre el rumano Tristan Tzara es de algún interés, ya que exigía alguna narración y requería el que Bo hablara de la sesión fundacional del culto dadá, en Zúrich, en 1915.

Los primeros escritos de Bo son extensos ensayos sobre literatura francesa. Su primer libro fue una monografía sobre Jacques Rivière (1935). Es un libro personal, evidentemente escrito con una profunda simpatía hacia el hombre y sus luchas con la religión y con Dios. Sin embargo, apenas puede considerarse como una obra de crítica literaria, aun cuando Bo hace referencia con frecuencia a ensayos sobre figuras literarias y toma citas de ellas Todo el énfasis lo pone en los sentimientos e ideas religiosas de Rivière. El libro contiene un sutil análisis de la psicología de este autor, empleando en ocasiones conceptos de Freud o de *À la recherche* de Proust. Bo admite que todos los escritos de Rivière, incluso los que no están relacionados directamente con la religión, son paralelos a sus propios conflictos religiosos. Bo llega a interpretar el ensayo de Rivière sobre la «novela de aventuras» como un documento religioso. Se centra en las diferencias entre los primeros escritos de Rivière, que son católicos (*cattolicesimo*), y los escritos de su época de encarcelamiento en Alemania, que están llenos de dudas, recelos y reservas y muestran una evidente familiaridad con el positivismo de finales del siglo XIX. Bo sabe cómo describir el estilo de los escritos de Rivière, que con frecuen-

cia son intentos de hacer aparecer el tema con metáforas y desarrollos poéticos.

En la colección de ensayos titulada *Saggi per una letteratura* (2.ª ed., 1946), Bo se extiende más ampliamente sobre literatura francesa. Comienza con un breve apunte sobre Gide y luego tiene mucho que decir sobre Claudel, Valéry, Bernanos y otros. En un tomo posterior de trabajos sobre varios temas franceses, *Della lettura e altri saggi* (1953), Bo se entretiene en reflexiones, con frecuencia prolijas, sobre la lectura, insistiendo, en vista de la moda del momento, en el papel del lector y la importancia de una segunda lectura. Bo presta muchísima atención a la poesía francesa de la Resistencia y a la poesía religiosa francesa, también la del pasado. Adora a Claudel. Un ensayo sobre Proust está extraordinariamente bien informado y resalta el interés de éste por la metafísica y la trascendencia. Hay un ensayo sobre Sartre y sus primeros escritos, así como uno sobre Camus, a quien Bo prefiere, como escritor, frente a Sartre, si bien no como filósofo. También se ocupa de Colette. Otro ensayo, sobre la crítica francesa entre 1910 y 1914, subraya el renacimiento católico. Rivière y Du Bos son los héroes de Bo, mientras que es ambivalente respecto a Thibaudet y Valéry. En un ensayo más breve explica el conflicto que surgió tras la muerte de Rivière cuando sus amigos publicaron escritos que su viuda no consideraba suficientemente ortodoxos. Un trabajo sobre Supervielle, fechado en 1951, cierra este volumen extremadamente misceláneo.

La colección *Reflessioni critiche* (1953) tiene el subtítulo *I Pericoli della letteratura*, pero después de las reflexiones introductorias sobre la moderna comercialización de la literatura, tenemos ensayos sobre poetas líricos españoles, sobre Ungaretti y Svevo y, sorprendentemente, dos ensayos sobre Walt Whitman, a quien Bo trata como a un profeta. El volumen está lleno de comentarios sobre literatura actual italiana: por ejemplo, reproches corteses a Moravia, que «echa agua a su vino» (312). Bo estaba entre los que elogiaban al entonces poco conocido Svevo. Mientras que, por lo general, escribía solamente sobre literatura italiana y francesa, sin embargo reflexiona con cierta extensión sobre Kafka en términos sorprendentemente positivos; conoce, desde luego, la desesperación de Kafka, pero arguye que Kafka penetra en «la tupida capa de la divinidad», porque en el, «el amor es una pausa peligrosa en nuestro

camino hacia la muerte» (158). Pero el ensayo de Kafka es una excepción que difícilmente convencerá a los que lo ven como un hombre profundamente teñido de melancolía y anhelos de suicidio.

Entre otras obras de Bo está *L'Éredità di Leopardi e altri saggi* (1964), colección de ensayos variados encabezados por el que le da título, sobre Leopardi, a quien Bo entiende como descendiente de la tradición de los estudios clásicos. Otros ensayos de este volumen están dedicados a D'Annunzio y a lo que él llamaba *le parole del silenzio*, «las palabras del silencio», al escritor regional francés y católico Bernanos y a Sartre. Una sección del libro, «Una Recensione parlata», da a entender que es improvisada («hablada») crítica de varios contemporáneos. Otra sección, extensa, lleva el título «Letteratura e società», en la cual Bo distingue su concepto de una sociología de la literatura de cualquier cosa que pudiera parecer marxismo. Hay mucho escrito sobre Italo Svevo, a quien Bo admira y considera olvidado, como él lo fue en ese tiempo. Otro volumen, con el título *La Religione di Serra: Saggi e note di lettura* (1967), comienza con el ensayo del título sobre la religión de Renato Serra y pasa luego a aludir a una amplia variedad de escritores y temas, incluso una discusión sobre surrealismo y Breton.

Bo, que como escritor lo avalan unos cuarenta libros, es un autor extremadamente ecléctico, en la mayoría de los casos disfruta con lo que selecciona para criticar y está firmemente comprometido a reavivar la literatura italiana en el espíritu de la religión católica y de la Iglesia. El renacimiento católico francés es evidentemente el modelo para el italiano por razones que son fácilmente explicables. Después de la fundación, en 1870, del nuevo reino laico en Italia, con su fuerte política anticlerical, los escritores católicos quedaron prácticamente reducidos a los clérigos, y sólo recientemente algunos de ellos fueron capaces de ocuparse de la vida literaria italiana o de tomar parte de ella.

Capítulo XVIII

LOS LECTORES MINUCIOSOS

Renato Serra (1884-1915)

Renato Serra fue un joven de asombrosa precocidad. Hijo de un médico de Cesena, ciudad no lejos de Bolonia, Serra, en 1900, llegó a ser bibliotecario, con sólo dieciséis años, en la Biblioteca Malatestiana de Cesena, que almacenaba una importante colección de libros rescatados, en parte, de la biblioteca de los Caballeros de Malta. Nueve años más tarde fue nombrado director de la biblioteca. Serra comenzó escribiendo principalmente sobre técnicas editoriales y redactó un folleto algo parecido a un cuaderno de estilo del editor. También escribió artículos, en especial sobre Carducci y Croce. Parecía ser un joven de completa erudición, que se opuso, por ejemplo, a la invasión italiana de Trípoli en 1911. Pero la impresión de completa erudición quedó desmentida por un asunto el mismo año en que fue gravemente herido por un marido celoso. Serra tomaba parte, cada vez más, en manifestaciones públicas sobre la política extranjera de Italia y se vio seriamente implicado en proclamas y demandas nacionalistas. Apoyó todo el movimiento a favor de la liberación del sur del Tirol y, en enero de 1915, presidió una violenta manifestación antiaustríaca en la que el periodista y patriota Cesare Battisti (1875-1916) fue el principal orador. Sus diarios, sin embargo, muestran que Serra se vio constantemente dividido entre su pacifismo originario y la ola de nacionalismo que barría Italia, lanzándola a la Primera Guerra Mundial. Él mismo se unió al ejército, como teniente, en abril de 1915. En mayo re-

sultó herido gravemente en un accidente de automóvil y pasó dos semanas en el hospital y un mes más de recuperación en su casa de Cesena. Pero en julio, aún no totalmente repuesto, Serra volvió a incorporarse a su regimiento en el frente. Dos semanas después cayó en combate, muerto de un disparo en la cabeza.

Serra se había convertido en héroe del nacionalismo italiano. Después de su muerte se publicaron, en varias ediciones, sus escritos y diarios, frecuentemente con adiciones y notas, lo mismo que muchas de sus cartas, todo lo cual muestra el complicado desarrollo espiritual de Serra. Las cartas y diarios causaron una gran impresión, y su crítica literaria ha sido editada, siendo objeto de grandes elogios. Cierto es que está extremadamente bien informada y bien escrita, incluso de manera apasionada en ocasiones, y, considerando la juventud de su autor, constituye un logro completamente inusual, por desgracia interrumpido por su repentina muerte.

Serra empezó por entender un cierto paralelismo entre Carducci y Croce y trató de persuadir a otros y probablemente a sí mismo de que podrían reconciliarse. Carducci era una figura del pasado, pero Croce estimulaba a Serra, lo elogiaba con prodigalidad y lo consideraba discípulo suyo. Serra, de hecho, se apartó de Croce en los últimos años de su corta vida y escribió en un tono completamente diferente y con distinta actitud sobre la literatura reciente. Su ensayo sobre Croce, de 1914, está muy lejos de carecer de sentido crítico. Serra ve una continuidad con el irracionalismo europeo y con Bergson, y reprueba el nuevo concepto croceano de *liricità*, que a él le parece un intento de eludir la preocupación puramente ética de la mayoría de sus ensayos. Croce, dice Serra, tiene «la cara de un napolitano miope» que esconde su «pensamiento desconocido» detrás de una «dura máscara» (*SLMP*, 456). Serra es brusco en sus opiniones sobre los críticos contemporáneos. En realidad, solamente le agrada Borgese y también aquí vacila y duda de que la «revisión de valores» prometida por Borgese haya teniendo éxito: «El planteamiento del problema es acertado, pero la solución es casi siempre equivocada» (464). Finalmente llega a decir que Borgese «no es un crítico en el verdadero sentido de la palabra», sino más bien un «tosco lector que no siente ningún placer con las buenas ediciones». Siempre hay algo «mecánico» en él (467).

Entre los nuevos contemporáneos, Serra distingue a Cecchi como crítico con porvenir. Cecchi «se las arregla para transformar las impresiones artísticas en abstracciones masivas y patéticas». Ha recibido su crítica «de las manos de Borgese» (471). Serra lo alaba, pero siempre con grandes reservas. Cecchi trata de reproducir «en su totalidad la impresión de un poeta y luego toda la emoción y el sentimiento y el amor de la poesía en general, y, por encima de todo esto, toda sensación de naturaleza y vida: de todo. Un caos» (472). Serra critica también a De Robertis, que tiene el defecto de los jóvenes, que entienden mejor las grandes cuestiones teóricas... que los pequeños problemas de la vida de la gente» (475). En sus reflexiones teóricas, Serra siempre da mayor importancia al arte de la lectura. Crítica es lectura, lectura sincera y honesta. Desaprueba con energía el moderno irracionalismo y una democracia igualadora. En un ensayo sobre Kipling, de 1911, Serra escribe admirablemente sobre la pasión de este autor, el deleite casi sensual con que describe a Mowgli y, de una manera implícita, defiende el imperialismo británico.

Es obligado concluir lamentando que un joven tan bien dotado falleciera antes de poder llevar a cabo lo que prometía.

Giuseppe De Robertis (1888-1963)

Giuseppe De Robertis nació en Matera y estudió en Florencia. En principio, se preparó para la carrera musical en un conservatorio, pero comenzó a escribir en los principales periódicos florentinos, *Marzocco* y *Leonardo*, como periodista independiente. En 1938 obtuvo una cátedra de Literatura italiana en la Universidad de Florencia, ciudad en la que vivió hasta su muerte en 1963. De Robertis fue gran admirador de Renato Serra, a quien consideraba «el único genio de su generación», crítico que poseía una «inteligencia visionaria» (*Saggi*, 169). Pero De Robertis juzgaba su propia obra mucho más modesta —lectura muy minuciosa—, logro que creía una mera consecuencia de haber estudiado para conseguir el aprobado en los exámenes de latín. Pensaba que todos sus escritos eran sólo una lectura minuciosa que procedía de la tradición humanística. Identificándose con Poliziano, humanista del siglo XV, De Robertis considera su propia lectura —que abarca toda la literatura italiana desde el

siglo XV hasta el final del XIX— debida a la tradición de la filología clásica. En respuesta a un denigrante escrito de Gianfranco Contini sobre los viejos estilistas, en el que a él, al parecer, se le clasifica como «rústico» y «primitivo» —sin ninguna razón, pienso yo—, De Robertis se defiende de forma muy estudiada con un recorrido por toda su obra y demostrando que no está interesado por la crítica estilística en el sentido que dan a la expresión Vossler, Spitzer, Bally y Curtius. Discute sus escritos uno por uno, mostrando no solamente su gran erudición sino también su método, que se limita muchas veces a establecer un paralelismo entre la literatura y la música, poniendo especial énfasis en el «tono» de la prosa hablada, que él trata de definir como «creciente» o «decreciente», «más fuerte» o «más suave», etc.

Desde el principio, De Robertis escribió, con estudiado detalle, sobre problemas como la armonía de Ariosto, las rimas de Alfieri, la estructura de *I promessi sposi* y la erudición de De Sanctis y de Carducci. Nunca, al menos en la obra impresa, parece haberse salido de la literatura italiana, excepto para alguna referencia a la poesía latina; no se ocupa de ningún escritor francés o alemán en ningún caso; creo que ni siquiera los alude. De Robertis es un estudioso sólido, erudito, sincero y honesto que no tiene nada que ver con los métodos de lingüística y semiótica introducidos por Contini, ni con la estilística de Spitzer y otros cultivadores de la lingüística histórica. Hemos de llegar a la conclusión de que en gran parte pertenece al pasado como excelente especialista en la literatura italiana del XIX. Sin embargo sí reconoce que la crítica de valoración, en el sentido de decir lo que es bueno y lo que es de inferior calidad, es necesaria para el verdadero lector. De pasada dedica un elogio a Cecchi (*Studi* II, 345). Él mismo, rara vez dice con muchas palabras qué es lo que es bueno y lo que es malo, pero de sus artículos podemos recibir la impresión de que tiene una pobre opinión de Giovanni Berchet y que de De Sanctis aprecia otras facetas distintas a las que se muestran en la antología de Contini (*Scelta di scritti critici*, 1949). En su artículo «Contini e il mito di De Sanctis» (1950), De Robertis está en franco desacuerdo con la selección que hace Contini, lo que tiene que haber provocado el que Contini lo clasifique a él de modo desfavorable. De Robertis permanece como un sólido investigador del arte de la poesía y la narración en la Italia del siglo XIX.

CESARE DE LOLLIS (1863-1928)

El Italia se admira a Cesare De Lollis como iniciador de una moderna erudición sofisticada, inspirada principalmente en concepciones alemanas de lo que es escribir historia literaria, pero que no abandonaba el antiguo interés por la engañosa erudición literaria llamada «positivista». La erudición italiana, al proceder en realidad del humanismo, se nutre principalmente de la tradición de la filología clásica. La edición o los comentarios de textos clásicos era la preocupación principal de la erudición humanista, y lo siguió siendo con pocos cambios hasta entrado el siglo XIX. A De Lollis se le admira en especial por su enorme erudición en todo aquello que puede describirse como italiano antiguo, francés antiguo y español. El primer libro de crítica de De Lollis fue *Cervantes reazionario* (edición española, 1913; italiana, 1924), para el que De Lollis tuvo que leer todas las obras de Cervantes y las fuentes en que se inspiró cada una de ellas. Allí expone que Cervantes escribió larguísimos romances caballerescos y pastorales con frecuencia al estilo de los más fantásticos cuentos de hadas. Cervantes se sirvió de todo el material contenido en el *Orlando furioso* de Ariosto con gran habilidad y muchas veces con enorme extensión. Es, pues, «reaccionario» en el sentido de que, con excepción de *Don Quijote*, escribió con un estilo que habría sido aceptado en Francia en los siglos XIV y XV. Cervantes pasó su juventud produciendo una literatura sumamente fantástica y compartió la mayoría de las ideas imperialistas de Felipe II. Fue voluntario en la escuadra que tomó parte en la Batalla de Lepanto (1571), en la que quedó incapacitado de un brazo y se convirtió en un inválido para el resto de su vida. Sus obras estaban todas escritas en el estilo de la Baja Edad Media, hasta el *Don Quijote* (1605). De Lollis arguye que *Don Quijote* es principalmente una sátira contra las novelas de caballería y que Cervantes describe a Don Quijote como un ridículo caballero errante que trata de vivir según los modelos de los romances que lee. De Lollis da su aprobación a las escenas en que el cura examina la biblioteca de Don Quijote y la condena a las llamas. De Lolllis no ve que, por parte de Cervantes, se muestre comprensión alguna para con las ambiciones y sueños de Don Quijote. El libro le parece una parte integral de la campaña de Cervantes en contra de la literatu-

ra fantástica de caballería romántica que él mismo produjo durante tantos años. Todo el *Cervantes reazionario* consiste en una descripción de las obras de Cervantes que se remonta a 1564. De Lollis no solamente describe estos libros sino que también los estudia en el contexto de la época y teniendo en cuenta las fuentes y obras análogas anteriores. De Lollis, naturalmente, conoce el famoso libro de Pío Rajna sobre las fuentes del *Orlando furioso* y muestra cómo Cervantes estaba simplemente saturado de esta literatura de caballería. En mi opinión, el libro de De Lollis, de enorme erudición, ignora lo que para los modernos lectores es la característica más atractiva de la obra de Cervantes, su simpatía, e incluso su amor, por Don Quijote. No es simplemente el loco en que lo ha convertido la gente que lo rodea. Al final, De Lollis minimiza tanto la simpatía de Cervantes por Don Quijote como exagera el escepticismo de Sancho Panza. A la vez que Sancho rechaza implícitamente en algunos casos las ilusiones e imaginaciones de Don Quijote, también en otros parece admitirlas; por ejemplo, cuando Sancho inventa una palabra especial para el supuesto yelmo, que en realidad es una bacía de barbero: *baciyelmo*. De Lollis no ve la enorme diferencia entre los primeros escritos de Cervantes y *Don Quijote*, que es una obra maestra única que se aparta por completo de los pobres e insustanciales romances de los años precedentes.

Los escritos posteriores de De Lollis son todos contribuciones extremadamente eruditas a la filología de los primeros tiempos del medievo. Ocupaba una cátedra que se limitaba expresamente a la Edad Media temprana, y sus escritos, en su mayoría, trataban de períodos sobre los que mi conocimiento es totalmente inadecuado para ofrecer algo parecido a un informe crítico. La colección de ensayos de De Lollis, *Scrittori d'Italia*, la reunieron en 1948 Gianfranco Contini y Vittorio Santoli. Este grueso volumen (más de seiscientas páginas) comienza con una sección dedicada a los primeros escritores del *dolce stil nuovo* y al poeta provenzal Sordello. La sección también contiene una elaborada discusión de la fe de Dante en el arte y un ataque a *La Fine dell'Umanesimo* de Giuseppe Toffanin. De Lollis, de forma convincente, destruye la tesis de Toffanin, que trata de defender lo que llamaríamos «Barroco», con el significado de toda la literatura italiana del siglo XVII y principios del XVIII. Un capítulo, remotamente relacionado con el tema principal, está dedicado a un detallado estudio del petrarquismo de Leopardi. En la parte siguiente

del libro, De Lollis muestra cómo la concepción histórica de Manzoni tiene sus raíces en la tradición de los historiadores liberales franceses de la Restauración, especialmente Thierry. A Manzoni lo presenta como creyente en un determinismo total derivado del francés. En la tercera sección, De Lollis estudia la forma poética italiana de finales del XIX, incluyendo todos los principales poetas italianos hasta Carducci. Hay un capítulo especial sobre los contactos de los románticos italianos con la poesía alemana, principalmente Heine.

El apéndice de *Scrittori d'Italia* reproduce un artículo autobiográfico, «La Confessione di un figlio del secolo passato», que primeramente formó parte de *Reisebilder e altri scritti* (1929). Habla de los profesores de De Lollis, por ejemplo Domenico Comparetti, cuyo libro *Virgilio nel medio evo* (1872) gozó de gran éxito de crítica en Alemania. Theodor Mommsen le dedicó elogios, y De Lollis anota, entre paréntesis, que «ésta era una época en la que había que irse a Alemania para estudiar en su totalidad la literatura italiana» (*Reisebilder*, 132). De Lollis, sin embargo, lamenta la extremada especialización de los recientes estudios literarios no solamente en Italia: «Todo el mundo tiene ahora una especialidad, como la habrían tenido en corporaciones medievales» (136). De Lollis mismo, como especialista de gran erudición, deplora la especialización y la normal aversión a la filosofía en los estudios literarios. Le inquieta el influjo de las mujeres en estos estudios porque cree que a la mayoría de ellas sólo les interesa la pedagogía y harán disminuir el prestigio de la erudición. También deplora De Lollis la difusión del requisito de una tesis escrita y ridiculiza a un americano, no identificado, que defendía tal tipo de tesis doctoral diciendo que «han reproducido alguna pizca de verdad» (144).

En una colección de artículos sobre asuntos franceses, publicada por primera vez en 1920 con el título *Saggi di letteratura francese*, De Lollis se ocupa del siglo XVI francés y de cuatro comedias de Corneille y, seguidamente, emplea grandes esfuerzos para demostrar que Manzoni se inspiró en *Les Martyrs* de Chateaubriand (1809) para escribir su *I promessi sposi*. Hay dos capítulos más sobre Lamartine y un ensayo en el que identifica a Musset como clasicista, lo cual, viniendo de De Lollis, no es de ninguna manera un elogio. Considera a Musset un imitador de segunda fila, pasivo y perezoso, e inferior incluso a Hugo, a quien De Lollis

tampoco concede un valor elevado, calificándolo de «orador rimbombante» y «pueril sentimental».

Como indican sus alumnos Contini y Santoli, aunque De Lollis estaba parcialmente influido por Croce y De Sanctis, estaba mucho más interesado en toda la teoría del relativismo y el historicismo que conocía de exposiciones alemanas. De Lollis fue uno de los primeros, al menos en Italia, que se preocupó de problemas como la segunda lectura y cómo difiere de la primera; o la influencia de la recitación oral sobre el lector o el oyente. También fue de los primeros en adaptar las ideas de Heinrich Wölfflin al estudio de la literatura con la invención de los contrastes precisión/imprecisión, mesura/desmesura, igualdad/desigualdad, distinción/familiaridad, etc. De Lollis hizo un laborioso intento por adaptar los *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, que tradujo al italiano, a un estudio de la estilística literaria. Sin embargo, tengo la impresión de que De Lollis no aplicó realmente estas oposiciones que ideó; que su ideal de estilística, si bien es crítico con Spitzer, permaneció siendo una meta distante, no alcanzada, un objetivo no conseguido. Así y todo, De Lollis es con razón venerado como un gran erudito, inmensamente docto, que tuvo un claro compromisó con el historicismo y, en definitiva, con el relativismo histórico.

Eugenio Montale (1896-1981)

A Eugenio Montale se le considera generalmente como el más eminente poeta italiano del siglo XX. Por raro que parezca, en años anteriores su fama se vio ensombrecida por la de Quasimodo, que recibió el Premio Nobel de Literatura en 1959. Montale quedó aparte, al parecer, a causa de su pronunciado procomunismo y posiblemente también por su general pesimismo cultural, que, en aquella época, constituía un impedimento para recibir el premio. Lo recibió en 1975.

Montale procedía de Génova y consolidó su fama como poeta en 1925 con la colección, de extraño título, *Ossa di seppia* (espinas de jibia). Montale fue bibliotecario del Gabinetto Vieusseux de Florencia durante muchos años, pero fue destituido bajo el régimen de Mussolini y se trasladó a Milán, donde llegó a ser un destacado periodista. En 1948 em-

pezó a escribir la página literaria del diario *Corriere della Sera*, el periódico italiano de mayor influencia. Allí produjo un voluminoso conjunto de escritos de crítica que ha sido recopilado, sólo en parte, en un tomo titulado *Sulla poesia* (1978). Montale reseñó y discutió casi todos los libros italianos de algún valor durante años, y su opinión era de mucho peso para otras publicaciones y otros críticos. No sería apropiado, en este contexto, examinar lo que escribió sobre cada uno de los autores italianos. A lo sumo podemos destacar algunas de sus incursiones en la poesía inglesa o en obras que pudieran ser de especial interés para lectores de habla inglesa.

Montale mostró interés por Ezra Pound y durante años escribió acerca de él, exponiendo sus obras y criticando su conducta durante la guerra. Su artículo de 1953 parece ser el informe más completo de los cinco que escribió sobre Pound, a quien Montale describe como escritor que pretende o espera ser un «primitivo». Con alguna dosis de ironía trata el mensaje de Pound como si él pensara de sí mismo que era el profeta de una nueva barbarie, incluso que era un niño, lo que para Pound era condición necesaria a la poesía. Montale ofrece una razonable información del bagaje literario de Pound, especialmente su lección en una truncada edición de Whitman. Describe los *Pisan Cantos* como «recapitulación fulgurante de la historia del mundo (una historia del mundo) sin ningún nexo ni relación de tiempo o espacio» (*SLA*, 207). Estos comentarios se complementan con un breve obituario de 1972 que elogia los primeros escritos imaginistas, especialmente el volumen *Personae*. Montale expone razonablemente que la llamada locura de Pound fue «una feliz invención de los que deseaban salvarlo de la silla eléctrica» (284). Montale explica con generosidad las simpatías de Pound por el régimen fascista como consecuencia de su odio a lo que él llamaba «usura», toda la economía del capitalismo. Su impresión personal era la de que Pound era un hombre profundamente bueno que sucumbió al juego con palabras, la reducción de los hechos históricos a meros fuegos artificiales.

Pero Pound no fue el único descubrimiento de Montale. Conoció a Ettore Schmitz, de Trieste, que más tarde, en parte debido a la propaganda de Montale, llegó a ser un autor famoso bajo el seudónimo de Italo Svevo. Montale lo animó a que publicara, o mejor, a que volviera a publicar los libros *Senilità* y *La Coscienza di Zeno*. En mi opinión, Montale

exagera enormemente la valía de Svevo si se le valora en el contexto europeo. Pero, como novelista italiano conserva un permanente atractivo como psicólogo psicoanalista y como retratista de los habitantes del Trieste austríaco y, posteriormente, italiano y de su frecuentemente vacilante lealtad nacional.

El interés de Montale por Pound parece ser que lo estimuló a adquirir conocimientos de la poesía inglesa moderna y llegó a ser uno de los primeros promotores de T. S. Eliot. En 1950 Montale estuvo en Londres y asistió a lecturas de poesía de Eliot. Después lo visitó en la oficina de la Faber & Faber, empresa editora de libros londinense. Montale anota, de un modo extraño, que «la reserva de Eliot, que también la impone a los demás, ... me impide revelar la naturaleza de nuestra conversación» (*SLA*, 179). A Montale le impresionó profundamente la lectura en público que ofreció Eliot de sus *Four Quartets*. Reconociendo la deficiencia de su elocución, Montale lo considera, sin embargo, como un milagro, «una lectura interior realizada en voz alta» (179). Hace unos comentarios sobre el concepto «correlativo objetivo» y compara a Eliot con los pintores cubistas que «tratan de contrastar objetos que admitirán un sentimiento sin declararlo». Montale tiene sus dudas acerca del clasicismo de Eliot y comenta que «decir 'soy un clásico' es admitir ya que no se es». Sorprendentemente, a Montale le gusta el teatro de Eliot y hace la crítica de una representación de *The Cocktail Party*. Montale considera el teatro inglés una institución cultural, mientras que en Italia es un «engañabobos» (184).

También W. H. Auden atrae el interés de Montale. Auden escribió el libreto de la ópera de Stravinsky *La carrera del libertino*, que se representó en Venecia en 1952, y Montale escribió la crítica. No presta ninguna atención en absoluto a la música. A la vez que admite que Auden «está verdaderamente dotado para el impromtu musical», Montale lo trata de «poeta cosmopolita en todos los sentidos de la palabra». La poesía de Auden es «gnómica, satírica, discursiva, elocuente y, con mucha frecuencia, (¿por qué no decirlo?) prosaica». A Montale le gusta *Age of Anxiety* y el poema «En tiempo de guerra» y pregunta: «¿puede un poeta demasiado elegante ser también un hombre desesperado?». Pero luego lo suaviza diciendo: «En él, la musa cómica venía siguiendo a la musa trágica y la superó».

En otras incursiones en la poesía inglesa y americana, Montale hace unos comentarios algo extensos sobre Emily Dickinson, en quien ve «un alma viril» (*SP*, 440), y sobre un poeta desconocido, Henry Furst, que vivía en Roma y publicaba sus poesías en elegantes ediciones privadas con diseños de Leonetta Cecchi. Montale se muestra agradecido a Edgar Lee Masters, cuya *Spoon River Anthology*, por raro que pueda parecer, fue traducida, toda ella, al italiano. También se ocupa de D. H. Lawrence, en sentido favorable, en cuanto a poeta, con referencia a la crítica de F. R. Leavis.

Los comentarios de Montale sobre poesía inglesa y americana contrastan con su interés, claramente distante e incluso forzado, por la poesía francesa. Analiza en detalle la *Anabase* de St. John Perse, pero sus comentarios sobre Valéry, René Char y otros poetas franceses son, en casi todos los casos, desfavorables. Le resulta repelente Valéry, a quien describe como «recapitulador prodigioso» en la «tradición del preciosismo y la obscuridad» (*SLA*, 158), aunque sí, de pasada, elogia las observaciones de Valéry referentes al pintor Corot.

En alguna ocasión Montale llega incluso a escribir sobre poemas chinos (en las traducciones inglesas de Arthur Waley) y sobre el poeta griego Constantine Kavafis. Escribió mucho, naturalmente, sobre poesía italiana, discutiendo sobre docenas de poetas cuyos nombres son ahora poco conocidos o totalmente confusos en el recuerdo, pero también se ocupó de los clásicos italianos. «Dante ayer y hoy» (1962) es un informe, bien documentado, sobre la erudición del poeta, a la que Montale califica con menosprecio de diletante. El ensayo repasa rápidamente la historia de la reputación de Dante desde la Edad Media y luego trata de la cuestión del relativismo y el absolutismo. Montale ve ambas cosas como ex-tremadas. No nos podemos transformar en hombres del siglo XIII, y tampoco podemos leer a Dante simplemente «como poeta moderno, escogiendo las partes más expresivas y prescindiendo del resto» (*SLA*, 138). Montale considera esta idea como la que de modo más convincente expone Croce en *La Poesia di Dante* (1914). Montale comenta con agudeza los diferentes estilos empleados al componer la *Divina Comedia*. Dice que «ningún otro poema ha conseguido una fusión tan plena de la historia real y la historia atemporal del mito o la teología» (*SLA*, 147). No aprueba lo que considera excesos de los comentaristas filosóficos, poniendo siempre el

énfasis en la concreción de Dante y sus pasajes de narrativa. Reconoce la intención didáctica de Dante, apoyándose además en las ideas de poetas modernos, los románticos, que conocían a Dante. Dante, según Montale, no era un verdadero místico. Sí parece aceptar la idea de que Dante se imaginase a sí mismo como un «poeta santo» y que «en cierto momento, con ayuda de fuerzas superiores a él, llegó a ver lo que imaginó convertido en realidad». Como hombre decididamente laico, Montale dice que no tiene pruebas con las que impugnar la milagrosa naturaleza del poema ya que la poesía auténtica siempre es, en esencia, un don y presupone la dignidad de quien lo recibe (154).

Montale también escribe con aprobación sobre Leopardi y, con muchas reservas, sobre D'Annunzio. No le gusta que se aplique el término *decadencia* a la literatura italiana de las postrimerías del siglo XIX y preferiría limitar su aplicación a determinados poetas franceses, como Huysmans. *Decadencia* es una palabra de significado peyorativo, mientras que *naturalismo* y *modernismo* sí son términos adecuados para definir las tendencias en la literatura moderna.

La desconcertante variedad y el enorme campo abarcado por los escritos de Montale, especialmente en cuanto a poesía, no deberían eclipsar lo que es esencial en él: sus convicciones, la firmeza de sus opiniones y la general sensatez de sus teorías. Montale es un ardiente defensor de la sencillez y la claridad y un enemigo declarado de las metodologías irracionalistas. Piensa que la crítica, en gran parte, es «lectura» —yo diría «lectura minuciosa»—, aunque esta lectura minuciosa hubiera de complementarse con lo que él llama «enmarcar», con el significado de tener en cuenta la historia y el medio social, concebido por Montale en su acepción más amplia: la de cultura occidental en su conjunto. Esta crítica exige del crítico un compromiso personal e incluso justifica una participación seria en la vida contemporánea. Montale, durante algún tiempo, declaró ser comunista, y después de la guerra fue elegido senador por el partido. Esta exigencia de claridad, de buscar las raíces de la crítica en la Ilustración del XVIII, la reclama Montale con su rara insistencia en que la poesía moderna es «intensa y obscura» y que hay que mirarla como algo casi material. Mirándola desde fuera como un texto, la obra, aunque sea paradójico, es todavía capaz de expresar valores que Montale describe en términos de «exaltación de la virtud no sólo de las gentes, sino también

de la búsqueda y el descubrimiento del alma integral del hombre, que es el resultado de la cultura y la civilización no menos que de la naturaleza». En definitiva, es el hombre lo que importa, no lo bello, el inminente final, la sensación de que se avecina una crisis. Su lobreguez, su terror, están compensados por una «esperanza que arde más lentamente que un duro leño en la chimenea» (*Carpi*, 2:3445). Montale siguió esperando que, a pesar de los tiempos de destrucción y obscuridad, la *bouteille à la mer* llegara a la playa y fuera encontrada de nuevo.

TERCERA PARTE

CRÍTICA ESPAÑOLA
1900-1950

Al idear el esquema de estos volúmenes he pospuesto y, posiblemente, he reducido a un mínimo, la participación española en la crítica literaria. He tomado demasiado en serio la afirmación de Azorín expresada en «El Artista y el estilo» (*Obras completas*, 8:835): «Nosotros los españoles tenemos muchos eruditos, pero no tenemos ningún crítico. ¿Qué es un crítico? Un hombre dotado de experiencia literaria que por encima de todo puede concebir una idea central y un sistema que le permite articular un concepto orgánico completo de la obra de un autor y de la literatura de una época. Esta crítica habrá de servir, por otra parte, para interpretación interna y uso psicológico». En Ortega, una generación posterior, encontramos expresiones similares de admiración hacia eruditos, como Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal, y una pobre opinión de la crítica literaria en general. Con esto en mente, pensé que era bueno tratar con detalle a tres críticos —Azorín, Ortega y Gasset y Dámaso Alonso— y, con mayor brevedad, dar un vistazo a otros que, de modo predominante, son historiadores de la literatura o incluso de la política y de la sociedad. Américo Castro es una figura sobresaliente entre los historiadores con interés literario.

Capítulo XIX

AMÉRICO CASTRO (1885-1972)

La fama de Américo Castro está en gran parte basada en su libro *España en su historia* (1948), una historia enormemente erudita de la España de la Edad Media. Castro sostiene que en la nación española tuvo mucha influencia la larga ocupación de los moros en el Sur y el papel de los intelectuales judíos, que produjeron una parte importante de la obra escrita hasta que fueron expulsados en 1492. Afirma que el antiintelectualismo extremado de los españoles se debe a la pérdida del elemento judío. Como se trata primordialmente de una historia detallada de la Edad Media, el libro solamente contiene breves episodios de crítica literaria. Castro interpreta el *Poema del Cid* más o menos del mismo modo que Menéndez Pidal; pero va mucho más allá al rechazar de modo radical todo intento de considerar el poema como resultado de una labor colectiva. Cree que es obra de un solo autor y que después fue adoptada por el público. Al tratar de *La Celestina*, Castro pone de relieve el hecho de que el autor, Fernando de Rojas, era un judío que se marchó a Génova al ser expulsado en 1492.

Castro fue también un crítico literario de gran alcance y erudición, principalmente por lo que se refiere a temas sugeridos por sus teorías acerca de la unificación de España al final de la Edad Media. Uno de los ensayos contenidos en *An idea of History* (1977) es una clara contribución a la literatura comparada. «La presencia del Sultán Saladino en las literaturas románicas» (1954) es una investigación de la figura del sultán en la literatura francesa, italiana y española. El largo ensayo refleja la extensa

lectura de Castro en los más obscuros rincones de la literatura medieval, en crónicas, baladas y opúsculos, y sostiene, de modo convincente, que mientras el tratamiento que los españoles otorgan a Saladino es tolerante y comprensivo, el de los franceses es dogmático y racionalista. Este ensayo parece una excepción entre los muy variados escritos de Castro. También escribió sobre Cervantes con detalle, tanto en el extenso libro *El pensamiento de Cervantes* (1925), como en trabajos menores. En «Cervantes y Pirandello» (1924) sostiene, de modo sorprendente, que Cervantes era lo que los alemanes describen como un escritor que constantemente interrumpe la ilusión de la escritura y nos dice que él es el autor de una ficción. Puede, por ejemplo, hacer, con la mayor sencillez, que un personaje muera o desaparezca, o que cambie por completo su conducta haciéndola opuesta a lo que hasta entonces había hecho; o incluso cambia el color de sus ojos y de su cabello. Al referirse a Pirandello, Castro tiene que haber sabido que conocía a los alemanes y que estudió algún tiempo en Alemania, como también lo hizo el mismo Castro. Comenta largamente sobre la escena en la que Don Quijote y Sancho quedan sorprendidos y desconcertados al encontrar un libro escrito por alguien llamado Avellaneda que pretende ser una continuación de sus aventuras.

También escribió Castro un ambicioso ensayo titulado «El barroco como estilo literario», impulsado, naturalmente, por los muchos intentos de abordar el tema, en aquel tiempo, por parte de los alemanes. En los términos indefinidos e inusualmente amplios que emplea Castro, el estilo se convierte en una descripción de todos los escritos españoles desde el Renacimiento a la Ilustración. Castro ve favorablemente los nuevos intentos para hacer revivir el estilo barroco, que él con frecuencia ve como simplemente retórico, ornamental y sumamente argumentador. Este ensayo sobre el barroco es, de alguna manera, inusual en Castro por el interés mostrado por el lenguaje y las palabras. Las palabras y las frases son, sin embargo, una de las principales preocupaciones de Castro en sus últimos escritos, en especial el estudio de lo que él llama la «morada vital de la historia», expresión que no habría que confundir con la ordinaria conciencia histórica. Según Castro, la «morada vital» no es un tiempo específico; es un concepto histórico que, en definitiva, es un concepto de valor, una demanda del sentir de una comunidad que no mira al pasado sino directamente hacia el futuro. Castro quiere diferenciar esta actitud de lo

que es «espíritu de nación». Rechaza violentamente el concepto alemán, ya que conduce, dice, a la aceptación de todos y cada uno de los acontecimientos y valores que integran el relativismo. Castro recomienda algo que podríamos llamar «filosofía de la vida», existencialismo en el sentido de Kierkegaard. Da la máxima importancia a la experiencia del hombre, la comprensión compasiva y la penetración en la esencia de la vida. Castro rechaza todo relativismo, que no reconoce una jerarquía de valores. Una historia, dice, puede escribirse solamente si se tiene en mente esta jerarquía.

Las principales obras de Castro reflejan esta idea de jerarquía. Sus numerosos libros cubren un amplio campo de asuntos, comenzando con una vida de Lope de Vega, de 1919, a la que siguió un largo y detallado *El pensamiento de Cervantes* y estudios temáticos tales como su monografía sobre el drama de honor en España (1961) y otra sobre espiritualismo, mesianismo y actividad personal desde el siglo XIV hasta el XVI en España (1949), así como también su libro *Iberoamérica* (1941). Aunque no principalmente erudito en temas literarios, Américo Castro ha de ser admirado por la amplitud de su saber en muchos asuntos de este campo, principalmente con referencia a España. Es uno de los eruditos españoles más impresionantes después de Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal.

Capítulo XX

MIGUEL DE UNAMUNO (1864-1936)

La guerra entre España y los Estados Unidos en 1898, que los españoles a veces denominan la Guerra de Cuba y en la que perdieron su imperio, se considera generalmente como el momento de cambio en la historia y en el desarrollo intelectual de España. La llamada Generación del 98, que incluye al poeta Antonio Machado, no produjo ningún crítico literario auténtico, aunque un contemporáneo muy poco más joven, Miguel de Unamuno, adquirió fama con su obra *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905).

Miguel de Unanumo y Jugo nació en Bilbao, en el País Vasco, de padre vasco y madre española* [*sic*]. A una edad temprana marchó a Madrid, donde estudió en la Universidad y llegó a ser un excelente especialista en lengua griega. Fue destinado como profesor de griego a la Universidad de Salamanca y rápidamente avanzó en su carrera hasta llegar a ser rector de la misma en 1900. En sus dispersas publicaciones anteriores a su libro de *Don Quijote*, Unamuno causó gran revuelo con su ataque al *casticismo*, el dominio del centro de Castilla sobre otras regiones como la vasca. Llegó a ser diputado en las Cortes y desempeñó un papel importante en la oposición al dictador General Primo de Rivera. No voy a entrar en esta complicada historia de la política española excepto para decir que, en 1924, Unamuno fue deportado a una de las islas Ca-

---

* El autor no está bien informado. La madre también era del País Vasco, de Ceberio, Vizcaya. (*N. del T.*).

narias, de la que fue rescatado por amigos políticos y llevado a Francia. Durante algún tiempo vivió en Hendaya, la ciudad del País Vasco francés más cercana a la frontera española. En 1931, cuando España fue declarada república, Unamuno fue repuesto como rector de la Universidad de Salamanca, donde estuvo hasta el estallido de la Guerra Civil. Al principio Unamuno se puso del lado de la facción franquista, pero pronto cambió totalmente de idea y pocos meses después, el 31 de diciembre de 1936, murió. Su fama en aquel tiempo era debida principalmente a su obra filosófica, en especial a su libro *Del sentimiento trágico de la vida* (1913). Sus ideas se han considerado, con frecuencia, como una temprana versión del existencialismo.

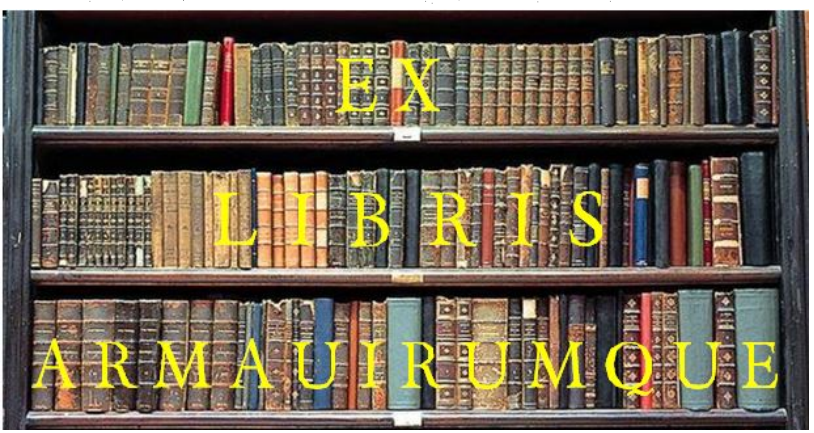
No estoy seguro de que el libro de *Don Quijote* pueda considerarse como crítica literaria en un sentido estricto, pero ha tenido tanta influencia en la historia de la crítica del *Quijote* que no puede quedar sin mención. Apenas es una obra de crítica si a la crítica se la define como un intento de encontrar el auténtico significado de una obra de arte. Es casi una novela acerca de una novela, al parecer en la tradición de la ironía romántica alemana que Unamuno puede haber conocido principalmente por medio de su amigo Luigi Pirandello, que había estudiado en Alemania. *Vida de Don Quijote y Sancho* es una obra deliberadamente contradictoria. Por una parte, se ocupa del mito de Don Quijote, al que dedica Unamuno un ensayo preliminar titulado «El sepulcro de Don Quijote», en el que se invita a los españoles a buscar la tumba del caballero. Después de muchas divagaciones tiene que llegar a la conclusión de que no existe ninguna tumba; que tienen que pensar que Don Quijote no es más que la encarnación del alma española. Unamuno pertenece a esa clase de escritores y eruditos que son profundamente conocedores del papel del autor, que pueden decidir si dejar morir a un personaje o que, de repente, cambie totalmente de conducta. Sin embargo, Unamuno intenta reconstruir la vida de Don Quijote como si se tratara de una persona real que en su tiempo se llamara Quijano. Unamuno manifiesta un simulado enojo por la falta de información acerca de la juventud de Don Quijote con anterioridad a su salida para sus primeras correrías con Sancho Panza. Estas dos concepciones contradictorias —Don Quijote como mito nacional y Don Quijote como personalidad histórica— las complica mucho más Unamuno al insistir en trazar un paralelismo entre la vida de Don Quijote

y la vida del fundador de la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola. En este paralelismo, muchas veces forzado, Unamuno da salida a su propio y profundo anticlericalismo y a sus propias creencias religiosas que se fundaban en una fe en Dios, pero que eran rigurosamente antidogmáticas y, a veces, blasfemas.

Unamuno nos vuelve a contar toda la historia de Don Quijote haciendo constantes referencias al texto, que por aquel entonces debía ser conocido por todos los estudiantes de Universidad y hasta de Instituto de toda España. Falsea los acontecimientos y, a veces, los desarrolla o los parodia. Introduce largas meditaciones propias con referencias súbitas a un capítulo del libro, a un refrán de Sancho o a un parlamento de Don Quijote. Sólo con gran dificultad se podría distinguir entre las interpretaciones correctas y las deliberadamente incorrectas que Unamuno da a cada uno de los capítulos. Unamuno puede ser considerado como precursor de alguna de las más recientes tendencias de la crítica americana defensoras del «confusionismo creativo». Pero mientras que, a veces, esta crítica se aparta por completo del libro que nos ocupa, también de repente puede dirigirse al autor (Unamuno) o al lector. Unamuno es conocedor de problemas como la respuesta del lector, la diferencia entre una primera y una segunda lectura y toda la cuestión de nuestras ideas preconcebidas cuando nos sentamos ante un libro que se llama «novela» o «poema» o «comedia». Unamuno nos anticipa así, de modo ocasional, algunas de las cuestiones recientemente debatidas, en particular por los estudiosos alemanes de la técnica novelística.

El libro contiene discusiones que con agudeza intuyen las relaciones entre Don Quijote y Sancho Panza, como en el caso en que Unamuno reflexiona sobre el episodio en el cual Don Quijote pretende cree, o más bien cree, que una bacía de barbero es un yelmo. Sancho, que es un hombre con sentido común, la reconoce como bacía de barbero, pero se mantiene fiel a su amo refugiándose en la acuñación de la palabra baciyelmo. A Unamuno le gusta y admira esta síntesis de verdad empírica y fantasía. Interpreta la escena como si Don Quijote saboreara la derrota e intenta tornar el desastre en victoria. Alude aquí Unamuno al aparente intento de España de convertir la derrota en ocasión para su reforma y su renacimiento. Apoyó con vigor los esfuerzos por devolver a España su pasada grandeza. Ve que esto no puede realizarse sin una moderna tecnología.

Unamuno desconfía profundamente de la nueva tecnología, pero admite que España no puede retornar a una era preindustrial, que necesita carreteras y ferrocarriles, automóviles y autobuses. Sin embargo, con frecuencia, ve con horror la devastación que la era moderna impone al genuino campesino español, quien, en opinión de Unamuno, puede que sea ignorante, pero posee un profundo compromiso ético con su nación y su propiedad. Por esto es por lo que Unamuno rechaza el socialismo, ya que aspira a privar a los hombres de su independencia y de su calidad de individuo. Unamuno se ocupa en gran medida de la religión, que, para él, se centra en la cuestión de la supervivencia del hombre después de la muerte, de su inmortalidad. Todos los escritos de Unamuno están impregnados de la idea de inmortalidad y, a todo escritor del que se ocupa, lo juzga según le preocupe o no la misma idea. A Unamuno hay que considerarlo como un tipo religioso, posiblemente —al menos en su ambición— como un profeta que quiere marcar el camino que su nación ha de tomar. A la vez que advierte contra una europeización precipitada y predica un retorno a los antiguos valores, reconoce la necesidad de cambio y reconoce también que, en muchos sentidos, el pasado está obsoleto y no puede restablecerse. *Vida de Don Quijote y Sancho* es un tratado de los tiempos, una invitación, un examen de los sentimientos y los ideales españoles.



Capítulo XXI

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO (1856-1912) Y RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL (1869-1968)

Dos grandes eruditos han dominado la escena literaria de España. Aunque se trata de historiadores literarios más que de críticos, ambos se han permitido hacer crítica si con ello queremos decir juzgar a los escritores contemporáneos y sus obras. Marcelino Menéndez y Pelayo fue director de la escena literaria de las postrimerías del siglo XIX y durante la primera década del siglo XX. Se le puede describir como el importador de las ideas europeas a España. La *Historia de las ideas estéticas* (1883-91), por ejemplo, proporciona traducciones literales de escritores como Schiller, Kant y Hegel, sin ninguna clase de comentario u opinión claramente manifiesta. Por lo que yo sé de Menéndez y Pelayo se le podría calificar como importador y árbitro cultural de su tiempo, pero también escribió ensayos sobre autores contemporáneos que me temo no poder juzgar.

Ramón Menéndez Pidal, que murió tres meses antes del centenario de su nacimiento, fue uno de los más eminentes medievalistas, no sólo de España, sino del mundo entero. Su edición del *Poema del Cid* y sus estudios del *Romancero* constituyeron el fundamento de su voluminosa obra sobre la España medieval. Menéndez Pidal pertenece a la escuela de antropólogos que derivan toda la poesía épica primera de las leyendas y tradiciones populares, de la poesía oral. A lo largo de su vida, Menéndez Pidal fue recogiendo baladas y canciones por toda España. En su viaje de bodas, por casualidad, oyó a una anciana mujer, en Asturias, cantar un romance que se refería a acontecimientos tan distantes como los sucedi-

dos en el siglo XI. Menéndez Pidal dedicó una gran parte de su trabajo a demostrar que, en España, existía una larga tradición popular que finalmente condujo al *Poema del Cid*. Su edición crítica del poema *Cantar del Mio Cid* (1908-12) está basada en el único manuscrito sobre el Cid, que estaba entonces en poder de su tío, el marqués de Pidal. En la edición citada, Menéndez Pidal intenta reconstruir una hipotética tradición de la poesía popular en España argumentando con detalle en favor de la supervivencia de formas gramaticales y configuraciones sintácticas que datan del siglo XI, época en la que, según él, el español se confirmó como lenguaje literario y comenzó a utilizarse en los tribunales y oficinas de abogados. Gran parte de la obra de Menéndez Pidal trata de filología. En su historia de la lengua española, *Los orígenes del español* (1926), hace un rastreo que se remonta hasta los visigodos. Por lo general, pasa por alto, o concede poca importancia, a los contactos españoles con los franceses y los italianos, incluso en períodos posteriores. Uno de sus últimos libros es una historia de las referencias al *Cid* a lo largo de la literatura española, hasta finales del siglo XIX. Aquí examina con detalle el poema épico de diecinueve mil versos *La leyenda del Cid* (1882), de José Zorrilla, rastreando el origen de todas las alusiones y mención de acontecimientos que Zorrilla tomó del propio poema o de otras fuentes medievales o posteriores. Es la historia de un tema, con poco interés en cuestiones de crítica en el sentido de juicio. Menéndez Pidal debía de saber que Zorrilla era un poeta menor; está simplemente interesado en la supervivencia del nombre y de los avatares de *El Cid*.

La obra más importante de Menéndez Pidal fue, desde luego, su edición crítica del *Cid*. El poema había sido interpretado como obra de un poeta de aquel tiempo, teoría que Menéndez Pidal no habría discutido. Su principal interés está en la reconstrucción de la tradición épica hispánica, que, implícitamente, rechaza las teorías defendidas con insistencia por los seguidores del erudito francés Joseph Bédier (1864-1938). El libro de Bédier, *Légendes épiques* (1908-13), ve la tradición épica como obra de poetas individuales y la *Chanson de Roland* como obra de un genio, teoría que no se explica mediante ninguno de los estudios de fuentes y antecedentes. Cuando yo estudiaba en la Universidad de Praga, el catedrático de Literatura Comparada, Václav Tille, fue mucho más allá en su adhesión a la tradición individualista de Bédier. Hizo caso omiso de toda tra-

dición popular al considerarla carente de importancia en cuanto a la producción de poemas como el *Cid* o la *Chanson de Roland*. Eruditos como Bédier y Tille reaccionaron enérgicamente contra la glorificación alemana del pueblo y su capacidad creadora. Más recientemente, estudios ingleses —el de Colin Smith es el más conocido— han alegado que el *Poema del Cid* no puede quedar reducido a convenciones populares, ya que contiene términos y fórmulas legales. Los defensores de Menéndez Pidal, sin embargo, interpretan que tales cosas son añadidos posteriores debidos a los amanuenses, lo cual no desmiente los orígenes populares en general de la épica española. La edición de Menéndez Pidal reúne un extenso corpus de testimonios lingüísticos e históricos que apoyan su teoría de una tradición épica originariamente española. A su autor hay que honrarle como protagonista de esta idea, que a su vez ha influido enormemente en el orgullo de los españoles por su lejano pasado.

Capítulo XXII

AZORÍN (JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ) (1873-1967)

El crítico español más eminente de finales del siglo XIX y principios del XX fue Azorín, seudónimo de José Martínez Ruiz (Azorín parece combinar una referencia a *azor*, «halcón», con la referencia a *azorar*, «confundir», «aturdir»). Martínez Ruiz comenzó como periodista e incluso editó una revista de humor, *Charivari*, que el gobierno suprimió en 1897. Cuando su carrera de editor quedó interrumpida, Martínez Ruiz volvió a lo que podría llamarse filosofía, en la práctica una vulgarización del pesimismo de Schopenhauer. Azorín acabó por convertirse en un filósofo serio que llegó a ser conocido como *el pequeño filósofo*, tanto a causa de su pequeña figura como por el hecho de que daba a su filosofía un tono de ironía. Su filosofar lo expresaba principalmente en sus novelas, que sólo levemente encubrían su contenido autobiográfico. Estas novelas lograron una sólida reputación para su autor.

Sólo relativamente tarde en su carrera empezó Azorín a escribir crítica literaria. Su más extensa serie de artículos publicados estuvieron dedicados a la Generación del 98, que él, al parecer, delimitó de forma decisiva. Su artículo «Las dos generaciones» (1910) definía la Generación del 98 e incluía en ella a Valle-Inclán, Benavente, Baroja, Maeztu, Unamuno y Rubén Darío como miembros. Azorín veía en estos nuevos escritores el comienzo de un renacer de la literatura española, a raíz de la guerra de España con los Estados Unidos. Azorín sitúa la derrota de España en su lugar correspondiente dentro de una filosofía de la historia en la que distingue grandes períodos de expansión y períodos de retraimiento. Des-

pués de la derrota, la cultura española pasó a ser más interna y, de manera inconsciente, se llegó a una nueva concepción del espíritu español. Este «espíritu español» no ha de confundirse con el *Volksgeist* alemán. En la concepción de Azorín es un ideal que España espera alcanzar y cumplir. Gran parte de sus escritos se ocupan de la definición del espíritu español que, en cualquier caso, prefiere con respecto al espíritu francés o al italiano. Azorín podría ser un blanco de los frecuentes ataques de Leo Spitzer a lo que llamaba «tautología nacional»: Si eres grande, eres español, y si eres español, eres grande.

Azorín, sin embargo, tiene un conocimiento muy concreto de la historia de la literatura española, especialmente del período 1850-1950. Tiene una pobre opinión de la Ilustración, que considera falta de profundidad, y ataca a sus representantes, Voltaire y Rousseau. También detesta el Romanticismo, especialmente el Romanticismo español. Critica la extravagante figura de Larra, que considera vacía, arrogante y jactanciosa, adjetivos que Azorín emplea también para extranjeros como Victor Hugo, a quien detesta como «retórico pomposo e impío». La nueva literatura española está, para él, personificada en el novelista Pío Baroja, al que Azorín conoció íntimamente y al que admiró como el más grande autor español desde el Siglo de Oro. También aprecia Azorín a los escritores que, con el tiempo, cambian de mentalidad. Formuló una teoría completa que distingue entre escritores que no cambian y son posiblemente monótonos y aquellos otros que cambian con los tiempos en una evolución ondulante. Los que cambian son a veces sacudidos por los acontecimientos y circunstancias exteriores. Azorín insiste en el impacto producido por acontecimientos externos, tanto políticos como sociales. Sus primeros escritos reflejan muy a menudo la influencia del marxismo y una opinión general de que la literatura es el espejo de la sociedad, si bien no la refleja como un buen espejo, es decir, puede ser que el espejo haga aguas o que sea convexo y el autor y los lectores puedan ver aspectos completamente diferentes de la realidad.

Azorín, como muchos otros críticos, hace una clara distinción entre los géneros. La literatura española tiene una tradición lírica no muy sólida, pero brillante, que difiere completamente de la de la novela, de la que además está totalmente separada. Azorín recoge las teorías evolucionistas de críticos franceses, como Brunetière y Hennequin, y las aplica libre-

mente a la literatura española. En sus setenta libros, muy dispares, podemos encontrar casi todo tipo de reflexiones sobre historia y literatura. Por ejemplo, él llegaría a decir que la literatura española es principalmente «ocular»: «Hemos visto, pero no hemos sido capaces de ir más allá de la realidad visible», tragedia que él encuentra peculiar en España (*Obras completas*, 2: 900-902). Pero en otros contextos, admira precisamente a España por sus ambiciones y gustos trascendentales. Azorín estudió psicología y filosofía, en particular toda la tradición del positivismo y la peculiar versión española del herbartismo alemán conocido como *krausismo*. Pero no se ha forjado una opinión filosófica verdaderamente sistemática. La mayor importancia de Azorín radica, más bien, en su formulación del concepto de generaciones y especialmente de la Generación del 98. Concibe esta generación no en términos propiamente cronológicos, sino como la que ha sido inspirada por el ideal de la «nueva España» —dispuesta a emerger de la derrota como una nueva fuerza en la literatura— con el poeta casi profetizando el resurgir de España. Como crítico en ejercicio, Azorín ha investigado todo el corpus de la literatura española con un gusto específico y una jerarquía claramente definida de valores no solamente estéticos, sino también sociales y políticos. Sigue siendo considerado como uno de los dos o tres críticos españoles que causan mayor impresión.

Capítulo XXIII

SALVADOR DE MADARIAGA Y ROJO (1886-1978)

Salvador de Madariaga estuvo casado con una inglesa y vivió durante muchos años en Inglaterra, donde permaneció hasta el derrocamiento del régimen monárquico en España. El notable ensayo que da título a su libro *Shelley and Calderón* (1920) demuestra de modo convincente que en *The Cenci* utiliza Shelley un pasaje de uno de los autos de Calderón seguido muy inmediatamente de algunos versos y terminando con una traducción literal de la conclusión calderoniana: «El monte melancólico bosteza». Madariaga, con astucia, desarrolla la relación entre Shelley y Calderón, a veces basada en lo que parecen testimonios poco sólidos. El volumen contiene también un ensayo titulado «The Case of Wordsworth», en el que Madariaga vapulea a Wordsworth de manera despiadada. No convence, ya que no conocía las primeras versiones de gran parte de la poesía de Shelley y, en conjunto, sólo tenía una ligera idea de la evolución y el entorno de Wordsworth.

Englishmen, Frenchmen, Spaniards (1928; 2.ª ed., 1969) es un audaz intento de generalizar, basado, en la mayoría de los casos, en tipos y costumbres cotidianas. Los franceses son razonables; los ingleses, prácticos e interesados en el dinero y el poder, y los españoles, gente apasionada. Hay un capítulo sobre arte con los estereotipos usuales, siempre *ad majorem gloriam* de España y de los españoles. El arte, en España, es «más un don de la naturaleza que una conquista del hombre. Es genio antes que talento... El contraste entre el vigor del genio creador y la debilidad del talento crítico es la clave de la evolución artística española» (196). Ma-

dariaga pone de relieve la preocupación por el color entre los pintores y escritores españoles. Sabemos, por ejemplo, que no hay ningún paisaje en el arte español; siempre se centra en el hombre: «Cada hombre es totalmente él mismo» (199). El arte español es extremadamente individualista. La intención principal de este capítulo es la de atacar la literatura y el arte francés por su racionalismo, al tiempo que en el mismo se señala que, en Inglaterra, la obra de arte se supone que «tiene que contar una historia», el artista «tiene que ofrecer algo tangible, sustancial» (206). En Inglaterra, los escritores como Wordsworth, positivo en su moral, y Oscar Wilde, amoral insolente, son excepciones; destacan. Los franceses no tienen ni un solo gran escritor, ningún gigante; no tienen genios, sino, simplemente, talentos. El libro despliega de nuevo el ingenio y la elocuencia de Madariaga, pero principalmente se permite presentar estereotipos y apenas merece mención en una historia de la crítica.

El libro de Madariaga titulado *On Hamlet* (1948; 2.ª ed., 1964), apenas ha sido tenido en cuenta, creo yo, entre la crítica sobre Shakespeare. Esta escasa atención recibida se debe, probablemente, al hecho de que el librito fue publicado por primera vez en 1948 en una editorial poco conocida, Hollis and Carter, y más tarde por Frank Cass, ninguno de los cuales hizo mucho por dar publicidad a la obra. Sin embargo, es un trabajo impresionante, extremadamente bien escrito y claramente argumentado. Madariaga conoce la literatura sobre *Hamlet*. Hace referencia a A. C. Bradley y a Dover Wilson, lo mismo que a Elmer Edgar Stoll y a Levin Schücking. Arguye, creo que con claridad y efectividad, en favor de una idea de Hamlet como joven decidido y hasta agresivo, teniendo en cuenta su relación con Rosencrantz y Guildenstern, con Polonio y con Ofelia. Sin entrar en la espesura de interpretaciones conflictivas, Madariaga ha refutado de manera convincente la idea tradicional, aunque de ningún modo única, de un Hamlet débil y melancólico. Reconoce también, sin embargo, que Hamlet no es feliz y que se demora en actuar. Madariaga ve la otra cara, pero no logra conciliar estas dos imágenes de Hamlet. Su rechazo de la «idealización de la sensibilidad moral de Hamlet» (98) tiene sentido, pero luego admite que la ambición del príncipe queda frustrada y que la melancolía «presta un trasfondo sombrío a la obra». Hamlet «está siempre deambulando en esta zona de aburrido desengaño y a la vez de tensión y atracción hacia otros, como era de esperar de su contra-

dicción interna: renuncia a darse al mundo de los hombres / necesidad del mundo de los hombres» (106). Madariaga nos asegura así que «no existe ningún misterio acerca de Hamlet» (107). Nos deja simplemente con las contradicciones que no se explican por las especulaciones inverosímiles acerca de supuestos desengaños y frustraciones de Shakespeare (129).

La principal colección, en español, de ensayos críticos de Madariaga lleva por título *De Galdós a Lorca* (1960). La primera parte del libro comienza con dos capítulos sobre el carácter general de la literatura española. Repiten lo que ya ha sido dicho anteriormente, especialmente por Américo Castro: que España es un país con muy pocos grandes genios de la talla de Cervantes, Velázquez y Calderón, cuyos sucesores son de menor interés. La principal intención de los dos capítulos, sin embargo, es la de considerar la literatura española distante de la francesa. Madariaga describe constantemente la literatura francesa, con términos estereotípicos, como extremadamente racionalista y carente de imaginación, mientras que la literatura española es la más grandiosa de todas las literaturas, con sus genios y sus obras maestras. Madariaga ve un grave desequilibrio entre la facultad creadora y la capacidad de crítica de los españoles. Pone en ridículo el gusto que no es capaz de distinguir entre Ibsen y Lehár. La literatura española es también, por lo general, extremadamente imparcial y con frecuencia profundamente religiosa, y las grandes obras han sido inspiradas por un entusiasmo religioso. Estos dos ensayos van seguidos de un extenso trabajo sobre la poesía popular en España, a la que Madariaga valora alto por su modo genuino de llegar a las profundidades del sentimiento popular.

La segunda parte del libro consiste en ensayos más breves sobre los principales autores españoles. Madariaga sitúa a España en lugar preminente, como país del drama y de la novela. El más eminente representante de la novela es Benito Pérez Galdós, que describe maravillosamente, sin prejuicios, la España del siglo XIX. Los bocetos que traza Madariaga de diversos autores ponen de manifiesto una considerable agudeza en la observación y una notable penetración psicológica. Por ejemplo, admira a Unamuno como filósofo popular, «popular» en el sentido de filósofo no profesional y que se las arregla para expresar los sentimientos más profundos del alma del pueblo en el lenguaje del pueblo. El ensayo de Madariaga sobre Azorín y Gabriel Miró los retrata señalando su extremado

parecido. Se refiere a estos dos autores como «impresionistas» españoles. Azorín es un «auténtico miniaturista». El libro concluye con un ensayo sobre Federico García Lorca, a quien Madariaga admira mucho. Cuenta la aparición de Lorca en su casa cuando Madariaga, al parecer, estaba ausente; Lorca se puso simplemente a charlar con la mujer de Madariaga y al día siguiente se embarcó repentinamente para Nueva York, comienzo de su extraña experiencia americana.

Madariaga ha adquirido fama de excéntrico español, debido en parte a su discusión y a su edición de *Hamlet*, pero también a sus comentarios y meditaciones profundamente personales. Pero es un escritor serio y, como lo testifican sus ensayos contenidos en *De Galdós a Lorca*, un auténtico crítico, que, a causa de su distancia de la metrópolis española y de todo su ambiente literario, ha recibido mucha menos atención de la que merece. *De Galdós a Lorca* se publicó de hecho en Buenos Aires, ciudad que visitó en el curso de sus viajes por el mundo. Madariaga se ha movido fuera de la corriente principal de la crítica española. Quizás requiere alguna restitución.

Capítulo XXIV

JORGE GUILLÉN (1893-1984)

Jorge Guillén fue uno de los más importantes poetas españoles del siglo XX. Perteneció al grupo que, con poca precisión, se llamó Generación del 27, pero en realidad constituyó una entidad totalmente independiente. Sus poemas los reunió bajo el título *Cántico*. Cuando estalló la Guerra Civil en España, Guillén huyó primero a Francia y luego a los Estados Unidos, donde impartió un curso en la cátedra Mellon, en la Universidad de Pittsburgh y más tarde enseñó en el Wellesley College. En el curso 1957-58 fue invitado a participar como profesor de Poesía en la cátedra Charles Norton de la Universidad de Harvard. Sus lecciones se publicaron en inglés en 1961 con el título *Language and Poetry: Some Poets of Spain* y al año siguiente apareció la edición española. El libro trata de estudiar las principales figuras de la tradición poética española aportando sólidos argumentos. La primera lección está dedicada a Gonzalo de Berceo, cronista versificador de la primera mitad del siglo XIII. Guillén ilustra con multitud de ejemplos convincentes el uso del lenguaje prosaico en el verso de Berceo. El preciso lenguaje de Berceo no aspira en modo alguno a lograr una poesía bella. Guillén muestra de manera convincente cómo Berceo —un clérigo, que no monje, adscrito al Monasterio de San Millán de la Cogolla— vivió en un mundo completamente aislado. Habló de las figuras de Cristo y de la Virgen María como si fueran sus vecinos, sin ninguna pretensión de devoción a un Dios sobrenatural o santo. Se podría pensar que se trataba de gentes que uno se encuentra en la vida diaria. Berceo cumple su obligación de creyente contando su historia de

Dios y de la Virgen en el más sencillo español de la época. Guillén contrasta este sencillo lenguaje prosaico con el de Rimbaud, quien se calificaba a sí mismo de «mago» o «ángel».

La segunda lección muestra un contraste comparativo con el lenguaje poético de Luis de Góngora. El más difícil y más elaborado de todos los poetas españoles de finales del siglo XVI y principios del XVII, Góngora, construyó un lenguaje como un «objeto enigmático» (*Lenguaje y Poesía*, 35). En su interpretación de pasajes difíciles y frecuentes, Guillén muestra cómo Góngora, deliberadamente, no sólo inventó palabras sino que construyó sus poemas como si fueran «un edificio de palabras» (38). En opinión de Guillén, Góngora es el mayor genio verbal de la lengua española. Ideaba sus poemas dentro de la tradición mitológica de la Antigüedad, basándolos muchas veces en alusiones complejas a historias como la de Ulises o Polifemo, que utilizó como punto de partida para su gran obra, *Soledades* (1613). Guillén muestra ejemplos de otros poemas para ilustrar el método de continuas y persistentes metáforas, alusiones y simetrías que emplea Góngora. Arguye que la manera de hacer de Góngora está muy distante de cualquier cosa parecida a las modernas técnicas «herméticas». Compara a Góngora con Mallarmé, quien dijo que creaba su obra «sólo por eliminación», mientras que Góngora creaba la suya mediante constante embellecimiento. Góngora comienza brindándonos «un enigma», pero este enigma puede ser que muchas veces «descomponga nuestra operación de lectores en momentos demasiado lentamente progresivos» (70). Tenemos que luchar con su lenguaje, que es diferente de nuestra lengua ordinaria. Góngora aspira a lo que Guillén llama «pureza», pero su pureza es cruel: «Se quiere crear una obra labrada con elementos genuinos, sólo con los más genuinos, y es necesario que rigidez tan intransigente actúe durante el transcurso del poema, siempre al mismo nivel de poesía-poesía» (70).

La tercera lección, «San Juan de la Cruz o lo inefable místico», es un estudio del gran poeta místico del que Guillén reproduce tres poemas que considera como la culminación de la poesía española; y los presenta sin decir que son todo menos poemas de éxtasis amoroso. El más famoso, *Noche oscura del alma*, como se le tituló más tarde, no alude a nada espiritual. Esto es más cierto aún en el segundo poema, *Cántico espiritual*, que es simplemente un poema de éxtasis de amor en el que los amantes

son pastores y «la ansiedad de la esposa cruza por majadas, riberas, bosques, prados» hasta que, al fin, los amantes se encuentran (79). Se nos dice que consuman su amor y que el esposo «adora (a la esposa) y vigila su sueño» (80). El tercer poema, *Llama de amor viva*, que tan sólo es un breve epílogo, «todo es exclamación pasmada y fuego, fuego que el amor ilumina mientras en él arde» (81). Solamente después de presentar los poemas se refiere entonces Guillén al comentario de San Juan en el que alegoriza las escenas de amor haciendo de ellas una mística experiencia de la unión entre Dios y el alma. Guillén se impacienta con cualquier intento de interpretar estos poemas en términos de «un subconsciente capital» (92). Piensa que incluso el significado innegablemente alegórico que el autor quiere que encontremos es una descripción inadecuada de una experiencia profunda, en la que el sentido religioso no está escondido ni velado sino que proporciona un acompañamiento espiritual, no conceptual: «Se insinúa un aire entre los versos, que los dota de una trascendencia a la vez humana y divina» (106). Guillén termina relatando cómo San Juan, muy poco antes de su muerte en 1591, recordaba los versos de su *Cántico espiritual* que decían: «Gocémonos, Amado, / Y vámonos a ver en tu hermosura» (109). La admiración de Guillén parece a veces excesiva, por ejemplo, cuando describe el verso «entremos más adentro en la espesura» situándolo «entre los mejores, o acaso el mejor de la lengua española» (109).

La cuarta lección, dedicada al poeta romántico español Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), lo describe más bien desde el punto de vista de la poesía romántica alemana. Guillén, evidentemente, ha leído el libro de Béguin, *L'Âme romantique et le rêve* y a él hace referencia. Ve las meditaciones de los románticos alemanes sobre los sueños y el sueño como fondo para los poemas de Bécquer. Sin embargo, Bécquer parece mucho más sentimental cuando, por ejemplo, dice que «el amor es poesía; y la religión es amor» (119). «Mujer, sentimiento, poesía: es la trinidad esencial» (120). Guillén, al presentar a Bécquer con gran simpatía por su devoción a lo inefable, lo describe como «visionario» y apunta que «este mundo de visiones —éxtasis profanos— conserva para nosotros su hechizo» (141). Guillén ve en Bécquer un precursor de los poetas españoles más recientes.

En la quinta lección, «Lenguaje suficiente», elige Guillén a Gabriel Miró como el más representativo de estos poetas contemporáneos, un poeta que creó un extraño lenguaje concreto que considera que, de algún modo, precedía al poema: «La 'conciencia de las cosas', cree Miró, se nos da 'bajo la palabra'» (148). El lenguaje viene primero; los nombres de cosas adquieren un valor completo como imágenes. Guillén encuentra significativa la gran seducción de la toponimia de Miró. «Ibi, Tibi, Famorca, Benisa, Jávea... estos nombres de pueblos de Alicante embriagarían a Miró si no fuesen sustancias sólidas que le nutren y fortifican» (149). No sólo escritor, sino también extraño deportista, Miró nos dice: «ando, camino, subo montañas, recorro los peñascales y arenas de la costa, atravieso los campos, oigo el estruendo de mi sangre como un torrente íntimo y cuando no puedo más, me acuesto sobre la tierra mirando a la altura» (151-2). Sus escritos están llenos de paisajes concretos, plantas y animales, pájaros, lagartos, jardines. Siempre actúa sumergiéndose en el preciso recuerdo de la sensación, la sensación genuina propia de uno mismo. Se le podría catalogar como impresionista extremado y también como amante de la naturaleza, especialmente de los animales. La crueldad de la naturaleza, la crueldad del hombre para con los animales, la crueldad del hombre para con el hombre, todas estas cosas incitaban el resentimiento de Miró, en una rara clase de panteísmo semimístico o, mejor, panenteísmo. Guillén conoció a Miró y lo admiraba como «hombre sin par... Guapo, rubio, los ojos azules, tierno, burlón». Miró, dice, era un «Hombre Concreto», que representa con «extraordinaria intensidad el tipo de hombre destinado al mundo concreto» (178). Guillén cita un pasaje de Miró: «lo que pido es el hombre sin Ángel de la Guarda a la derecha ni Demonio a la izquierda. El hombre cara a cara de sí mismo; que le duela el pecado por haberse ofendido a sí mismo; que le resuene toda la naturaleza en su intimidad; atónito y complejo; más hombre que persona» (179).

La serie de lecciones termina con unas reflexiones sobre la generación que estaba activa, en lo mejor de su época, en los años veinte y en los treinta. Guillén resalta que aunque se conocían unos a otros y todos leían periódicos europeos y estaban interesados en lo que podía llamarse la europeización de España, los miembros de esta generación eran individualmente muy diferentes. Lo único que tenían en común era su antisen-

timentalismo y antirrealismo. Guillén piensa que la ruptura con el pasado, precipitada por la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias, fue mucho menos brusca en España que en el resto de Europa. Cita a Vladimir Veidlé, escritor ruso emigrado: «En España, los poetas no están obligados a desconfiar excesivamente de la lengua de cada día, pues esta lengua está mucho menos despoetizada que en Francia o en Inglaterra» (195). Guillén concluye con estos versos de su propio *Cántico*: «Que los muertos entierren a sus muertos, / Jamás a la esperanza» (197). Con este aparente rechazo del pasado, el libro termina; con una nota de optimismo.

Capítulo XXV

DÁMASO ALONSO (1892-1990)

Dámaso Alonso escribió sobre casi todas las figuras de la literatura española, muchas veces con considerable detalle y con gran conocimiento. Yo voy a comentar algunos de sus más notables ensayos.

Como cualquier estudioso de la literatura española, Alonso hace comentarios sobre el *Quijote* en un trabajo publicado en 1950 titulado «Sancho-Quijote; Sancho-Sancho». Allí, de un modo sumamente convincente, muestra que Unamuno y Papini simplifican la relación de los dos protagonistas al decir que a Sancho le conquistó el ideal de la Caballería hasta convertirlo en un segundo Quijote. Después de todo, dicen ellos, dejó su casa y su familia y pasó a ser el escudero de Don Quijote, acompañándolo en todas sus aventuras y compartiendo sus fatigas. Argumentan que, al igual que Don Quijote, él mismo se vuelve loco en algún aspecto. Dice Alonso que esta interpretación es simplista y exagerada. Sancho, demuestra claramente, de ningún modo es simplemente un loco o un tonto. Entra al servicio de Don Quijote por codicia; espera hacerse rico y quizás, como Don Quijote le promete, llegar a gobernador de una ínsula. Alonso señala, sin embargo, que Sancho a veces reconoce que todo ello son fantasías de Don Quijote y que sólo rara vez le convencen las explicaciones de su amo. Por ejemplo, cuando Don Quijote* es derribado por las aspas del molino de viento, sí parece creer, como lo cree su

---

* El original de Wellek dice ser Sancho el derribado por las aspas del molino. Evidente es un lapsus que aquí se ha corregido. (*N. del T.*).

amo, que los molinos son gigantes. A veces se le ve ya metido en el quijotesco mundo de sueños de la Caballería. Pero también alguna vez se revuelve; cuando lo arrojan de la venta grita con la mayor brusquedad: «¿Hásele olvidado a vuesa merced cómo yo no soy caballero?». Otras veces se muestra simplemente desengañado. Al principio no creía Sancho en el mundo de su amo, pero cada vez le seduce más ese mundo y cada vez es mayor el engaño. Alonso presenta un buen argumento para demostrar que Sancho pasa constantemente de la ilusión a la desilusión. En algunos casos comprende claramente que Don Quijote sufre alucinaciones y vive en un mundo irreal, por ejemplo, cuando cree haber recibido una carta de Dulcinea del Toboso, a quien Sancho conoce y sabe que, en realidad, es una sencilla moza campesina analfabeta. Especialmente en la segunda parte de *Don Quijote*, Sancho reconoce que todas esas ideas de palacios y fortalezas son fantasías o alucinaciones de su amo.

Según Alonso, el concepto que Unamuno y Papini tienen de Sancho es demasiado simplista. Sancho no pertenece al mundo de la realidad ordinaria; en ese caso sería un rematado embustero que deliberadamente engaña a su amo. Tampoco es un estúpido visionario. Se ha convertido en caballero en la imaginación de Don Quijote. Este continuo cambio de modo de ver las cosas es característico de toda la obra y así ha de interpretarse. Cervantes —concluye Dámaso Alonso— ensalza un doble mundo: el ensueño y la realidad.

«Sancho-Quijote; Sancho-Sancho» es excepcional por su brevedad y su concentración en un solo punto: el carácter de Sancho. Otros ensayos de Alonso son exploraciones mucho más detalladas de importantes obras de la literatura española. En su notable ensayo sobre el estilo y la creación en el *Poema del Cid*, Alonso sostiene que la obra ha sido subestimada en gran medida. A él le parece que es uno de los eternos milagros de la poesía, y de la poesía española en particular. El estilo del *Poema del Cid* es, sin embargo, en parte, definitivamente oral. Lo recitaban juglares, cuyo arte está a medio camino entre la narración y la dramatización. El autor tenía que tener en cuenta que, en el recital, el juglar con frecuencia no actuaba solo sino con otros participantes, a la manera del teatro.

Alonso afirma que el *Cid* es totalmente diferente de la *Chanson de Roland*, a la que no sólo se ha comparado sino que se ha considerado su antecedente. Un examen del estilo demuestra que el texto español evita

nexos como *pues, por tanto, mientras tanto*. Alonso comenta sobre pasajes y personajes determinados, en especial el encuentro del Cid con el rey Alfonso. En la *Chanson de Roland* hay una relación feudal entre Carlomagno y Rolando, rey y vasallo; el poema español contiene muchos matices de humor, por ejemplo, en las escenas en las que los yernos del Cid escapan del conflicto con el rey de Marruecos. Alonso trata de demostrar que el *Poema del Cid* es totalmente independiente de la épica heroica francesa, por ejemplo, por su naturalismo, a veces brutal, que también se encuentra en algún otro lugar de la literatura española. Quevedo, por ejemplo, no vacila en referirse al hedor de los cadáveres o a la evacuación de las necesidades fisiológicas. Los héroes españoles parecen mucho más ligados a la tierra y mucho más realistas al ser descritos como franca combinación de lo caballeresco y lo picaresco. Alonso encuentra, en el siglo XI, una abundancia constante de contrastes y caracterizaciones claramente formulados y diferenciados unos de otros. El ensayo termina con un inusual detalle lírico: «Nos despedimos del Cid y sus guerreros. Allá van ahora, magníficos, en la briosa galopada de sus corceles, a perderse en el denso fondo de la profunda noche medieval. Pero —prodigio de la obra de arte— algo de nuestro corazón les acompaña. Sí, una dulce resonancia, una suave velada emoción, en nuestro atónito y acezante corazón de españoles» (*Ensayos sobre poesía española*, 110).

En un ensayo sobre el realismo psicológico de *El lazarillo de Tormes*, Alonso comenta el pasaje en el que Lázaro es alquilado por el hidalgo pero inmediatamente comienza a pedir limosna por las calles de Toledo. Alonso considera un triunfo del realismo la vergüenza del hidalgo cuando Lázaro sale a pedir y el alarde de haber conseguido una uña de vaca. Al pícaro le basta sólo un rato para descubrir que el empobrecido hidalgo está en las últimas y se compadece de él. Ambos tratan de engañarse el uno al otro. Una escena que Alonso encuentra de lo más asombrosa, digna de ser calificada de «realismo mágico», es aquella en la que Lázaro sigue a su amo a través de las calles de Toledo. Tenemos la sensación de que nos llegan los olores del mercado, el mal olor de iglesia, con su incienso mohoso, y la de que se tornan sombrías las estrechas y empinadas callejuelas. Aquí las cosas están en estrecho contacto con los humanos que se mueven entre ellas. Alonso sostiene que esto es una característica especial del realismo español.

La conferencia de Alonso, en 1927, «Escila y Caribdis de la literatura española» desarrolla la idea de que la literatura española está en constante oscilación entre el realismo y cierto sobrenaturalismo. Alonso sostiene que la crítica literaria española se sentía halagada por lo que otras críticas occidentales calificaban de su complacencia en el realismo primitivo y cruel. A la literatura española se la tachaba de primitiva, cruel y hasta de vulgar, y se describía la novela picaresca como la forma más típicamente española. Alonso protesta contra esta delimitación de la literatura española y contra los hispanistas franceses y alemanes que ignoran por completo, o dejan de lado, la otra tradición de nuestra literatura en cuyo centro sitúa él la obra de Luis de Góngora.

La obra erudita más temprana de Alonso estaba dedicada al estudio de Góngora. Más que una investigación propiamente erudita, esta obra, en particular el ensayo «Claridad y belleza de las *Soledades* de Góngora», muestra en detalle que la historia de las *Soledades* se puede deducir con toda claridad y que explota las posibilidades de las metáforas no solamente con audacia y claridad sino con toda su fuerza y belleza original. Alonso trata de refutar a esos hispanistas que niegan que España tenga un Renacimiento. Defiende el asombroso ingenio y fuerza de las comparaciones y metáforas de Góngora y explica su esquema formal subyacente. Califica a Góngora de «barroco» impulsado por las discusiones alemanas sobre este concepto y que habían sido ignoradas en España y Francia. Góngora corresponde al ideal de plenitud y de belleza que Alonso defiende. Pinta la escena inundada de luz, resplandeciente de belleza a pesar de la tenebrosa idea de la mortalidad del hombre y de la inconsecuencia del inmenso universo. Alonso rastrea la tradición de Góngora a lo largo de la historia de la literatura española y la encuentra renovada en la poesía de su propio tiempo, especialmente en García Lorca. Alonso lo admira como poeta a pesar de lo poco que se había publicado hasta entonces. Es obvio que amaba al hombre. Alonso piensa en Lorca como en un artista y cuenta la anécdota referente a la afirmación del poeta de que aunque era un revolucionario nunca sería un político. Las últimas palabras que Lorca dijo a Alonso fueron: «Nunca seré un político; jamás». Pero esto no lo salvó de ser ejecutado por los partidarios de Franco unos días después.

La obra erudita más importante de Dámaso Alonso es *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950). Prestaré principal

atención a los temas del subtítulo, ya que no estoy capacitado para repetir ni juzgar el detallado examen de los seis poetas españoles más importantes, a quienes está dedicado el libro: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega y Quevedo. La tesis principal del libro es la de que la erudición literaria debería definir la unicidad de una obra específica empleando medios racionales de análisis, pero apelando siempre en definitiva a una indagación intuitiva que permita al estudioso definir en qué consiste la individualidad de esa obra. Alonso afirma repetidamente que no podemos resolver el problema de la unicidad, de la individualidad. En ocasiones me deja perplejo su actitud ante lo inefable y ante una especie de intuición mística a la cual, admite, nunca podemos llegar en realidad. Utiliza el término *estilística* en un sentido tan amplio que considera que bajo esta rúbrica pueden entrar todos los tipos de examen de la individualidad de una obra poética. Dice Alonso y repite que la estilística es el único método admisible de erudición y se muestra violenta y a menudo injustificablemente crítico con la historia literaria convencional, y particularmente en lo que concierne a la biografía de un autor. Alonso pertenece al grupo de eruditos que rechaza la preocupación por la biografía y arguye que un poeta incluso puede ser un tipo indigno, como Rimbaud. Vida y obra están totalmente separadas, argumento que expresó Proust del modo más chocante en *Contre Sainte-Beuve* (vid. pag. 91 y ss. de este volumen). En la práctica, Alonso no puede observar este credo en su totalidad. Hace frecuentes concesiones a la biografía, ya que no puede ignorar la aventurera vida de Lope de Vega o la política de Quevedo. También he observado ejemplos en los que Alonso parece —inadvertidamente— confundir vida y obra: en un caso parece que confunde a una ninfa imaginada con un amor de la vida real de Garcilaso llamada Isabel Freire (*PE*, 104).

Alonso se ocupa extensamente de la distinción saussureana entre *significante* y *significado*, aunque parece reducir *significante* a lo que usualmente se llama «forma» y *significado* a lo que se suele llamar «contenido». Alonso, como casi todos los eruditos del siglo XX, se interesa por esta distinción entre contenido y forma que él quiere anular o conciliar. *Poesía española*, en muchos aspectos, es un detenido estudio que intenta salvar este abismo y conseguir una unión de contenido y forma, lo cual, finalmente, Alonso admite que sigue fuera de su alcance y del de otros

eruditos. La terminología lingüística, sin embargo, no debería obscurecer el hecho de que Alonso rechaza realmente cualquier concepción behaviorista o simplemente pragmática del lenguaje. El lenguaje, para él, es casi una entidad mística en la que el poeta penetra de algún modo y la utiliza, o incluso es ella la que se sirve de él. Hay pasajes en los que Alonso dice «nos hablan», «nos poetizan». Al poeta se le ve casi como un receptor pasivo de la inspiración del lenguaje. Pero Alonso siempre duda en sacar consecuencias de esto. En realidad reconoce el papel de la oportunidad, de la inspiración repentina, lo cual permanece inexplicable para él. Se halla razonablemente preocupado por la posición de una determinada obra de arte dentro de una tradición y dentro de una situación histórica, problemas que la terminología de Saussure confunde o ignora.

El estudio de los seis poetas españoles en *Poesía española* no es, en absoluto, un estudio histórico principalmente. Alonso pone el mayor interés en los textos, incluso hasta el límite de verlos totalmente aislados de la vida ordinaria. Más que hacer a la poesía dependiente del pasado, Alonso parte, por así decir, sin nada, para obtener de ella una sensación única o una intuición. A pesar de la terminología lingüística, creo que Croce le produjo a Alonso una más profunda impresión que la que generalmente se reconoce. Cita a Croce con frecuencia y evidentemente siente por él una gran admiración. Pero Croce, naturalmente, hace caso omiso de la lingüística técnica o incluso de la estilística y tan sólo aprueba la obra de Leo Spitzer sobre estilística, sin plantearse en realidad los problemas. Alonso hace bien en descartar a Spitzer al estar interesado principalmente en las palabras aisladas y en la sintaxis y no en lo que él considera central —una especie de «intuición general», como él lo llama—: una intuición de la motivación y el significado de una obra poética.

En el libro hay poco acerca de las fuentes de la poesía española, aunque Alonso cita a Dante y un soneto sobre un sueño, en italiano, de Giovanni della Casa y en ocasiones se refiere a poetas latinos como Ovidio y Horacio. Alonso estudia los poemas uno a uno, con gran detalle y una fina sensibilidad y capacidad de observación. Selecciona los poemas con tanta habilidad que dan idea de un progreso en el método aplicado. Así, el primer capítulo sobre Garcilaso de la Vega presenta simplemente un bello poema descriptivo y trata de demostrar ciertos paralelismos, como el del timbre de las vocales con lo que se va diciendo en el poema. Alon-

so incluso se permite unas representaciones gráficas de las ondulaciones rítmicas de un poema o de los cambios súbitos en la posición de un acento. Siempre quiere llegar a más tratando de encontrar —incluso cuando el texto mismo difícilmente permite encontrar nada— la «estela de la melancolía» que subyace en todos y cada uno de los poemas de Garcilaso. Alonso está especialmente interesado en los viejos problemas como el del efecto de las vocales, el de la repetición de éstas y el de la sinestesia —algo tan simple como «infame turba de nocturnas aves», de Góngora, que Alonso cita varias veces como ejemplo del efecto de las vocales oscuras (*turba, nocturnas*)—. De modo convincente, demuestra que las palabras *turba* y *nocturnas*, aisladamente, no producirían ningún efecto más intenso y que la impresión de oscuridad y tenebrosidad se consigue mediante el acento sobre las sílabas con vocales oscuras (la cuarta y la octava) y por el contenido («infame turba de nocturnas aves»), que produce una sensación de tenebrosa oscuridad. Alonso llama a este efecto «luz negra» (*PE*, 329 y sigs.) y reflexiona sobre el impacto del orden de las palabras, cosa a la que generalmente no se presta mucha atención en las investigaciones estilísticas de la poesía.

En Garcilaso observa Alonso un paralelismo entre la sencilla descripción de una idílica escena a lo largo del río Tajo y el dulce fluir de su verso. En Góngora, cuando el poeta describe al monstruo Polifemo de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Alonso parte del contenido y estudia la filosofía que éste encierra o, más exactamente, la actitud frente a la realidad, que se deriva, según él, de un estudio de los antecedentes del poeta o de sus modelos, incluso de la Antigüedad. Principalmente le interesa hacer ver la armonía final, la unión definitiva de *significans* y *significatum*, forma y contenido. Alonso siempre trata de unir estas dos partes de la operación poética y demostrar que constituyen una unidad. Tiene que admitir, sin embargo, que si bien es ésta la meta final de la estilística, él no puede lograr una unidad perfecta. Es sólo un ideal que no puede alcanzarse, o que él no ha llegado a alcanzar.

Alonso define el término «barroco» como la «coincidencia de los opuestos», *coincidentia oppositorum*. El monstruo Polifemo contrasta con la pequeña y encantadora Galatea de un modo que Alonso describe como «el *chiaroscuro* del barroco».

Entre uno y otro de estos análisis estilísticos, Alonso piensa que la erudición literaria aspira a proporcionar conocimiento científico acerca de un único objeto, un único poema que es específico, un cosmos, un mundo en sí mismo. Condena con energía una estilística que se limita al estudio de las palabras y las frases afectivas en la conversación, en el lenguaje ordinario, la clase de estilística lingüística que fundó André Bally. Para Alonso sólo es legítima una síntesis de todos los aspectos posibles del intelecto y del sentimiento, y siempre sitúa este problema de estilística en el punto en el que se unen en un poema lo ideal y lo físico. Cree que con este método puede intentar penetrar en la estructura interna de una textura poética. Al mismo tiempo, sin embargo, hace hincapié en que lo que se necesita es una intuición original, una captación, posiblemente irracional del todo, de cuál es el centro de la obra. El centro, naturalmente, no es algo mensurable, tiene que ser captado por la intuición.

En la obra de San Juan de la Cruz, Alonso destaca la vida de experiencia mística, que tiene sus modelos y sus fuentes en toda la tradición del misticismo, a diferencia de Lope de Vega, autor polifacético cuya experiencia personal se ve incorporada a su obra lírica. Alonso reconoce que tales confesiones pueden ser muchas veces trucos artísticos. De un modo algo extraño dice: «No se puede confiar ni en la mujer... ni en Lope; él también se llama mudanza». Alonso proclama que Lope de Vega es el primer autor anterior al siglo XIX que tradujo la vida al arte de un modo tan inmediato. Pero luego él mismo pone ejemplos, como el de Lope cuando dirige un poema amoroso a una determinada dama y más tarde lo utiliza en una comedia en la que los versos son recitados incluso por dos actores. Alonso conoce muy bien estos problemas y ve que la verdad es, muchas veces, oscura o no se ve apoyada por la evidencia. Pero en el caso de Lope tiene la sensación de que su persona nos introduce en un poema de un modo que ningún otro autor europeo puede igualar. El capítulo sobre Lope termina diciendo que Lope es «vínculo de España, nudo de España, símbolo de España» (*PE*, 478).

Alonso, a lo largo del libro, presta especial atención a lo imaginativo, en el sentido de imaginar algo real, de ver o que nos hagan ver algo visual, o incluso sentir algo mediante el tacto, el gusto, el oído o el olfato. Alonso siempre afirma que los signos tienen un triple carácter: conceptual, afectivo e imaginativo —los tres aspectos de la obra de arte que

pueden ser examinados por la estilística—. Alonso se muestra tan entusiasmado con esta idea de estilística que llega a afirmar que es el único camino para estudiar la literatura de un modo científico, aunque admite que incluso este tipo de estilística no puede llegar por completo a la síntesis que él reclama. «El problema de los métodos científicos para el conocimiento de lo literario está en pie» —concluye—, «el castillo no ha sido ganado. Hemos girado en torno a él, hemos reconocido sus muros, sus rondas, sus arrabales. Sólo la intuición, sólo las saetas silbadoras salvan los muros y llegan hasta la interior morada. Allí reina la luz» (*PE*, 595).

Cuando yo leí la afirmación de Alonso, en el *Times Literary Supplement*, de que la estilística es la única vía para el estudio de la literatura, dudé de esta declaración tan radical. Después de que Alonso señalara que yo no había visto bien el carácter universal de lo que él llama «estilística», tuve que confesar mi error y admitir que no había entendido este concepto. Sin embargo, pienso que hay conceptos de estilística, como el de Spitzer, que difieren en el método y se centran, en su lugar, sobre las palabras y las frases aisladamente, sobre las etimologías y las derivaciones del lenguaje poético, intentando definir períodos diferentes mediante características derivadas de tales observaciones estilísticas. Pero a la vez que elogia a Spitzer, naturalmente, rechaza este enfoque como una especie de atomismo o positivismo que no ha conseguido una unión total de forma y contenido, el sentido último de *significans* y *significatum*, cosa que él cree haber casi conseguido. Sea lo que sea lo que podamos pensar acerca de estas interpretaciones individuales, Dámaso Alonso sigue siendo uno de los críticos más acertados del siglo XX, uno de los pocos que se enfrentan con resolución a la cuestión de la naturaleza de la literatura como fenómeno estético. Sin embargo, muchos de los más eminentes críticos de este siglo, escritores como Poulet y los críticos de la conciencia, casi han abandonado la idea del *arte* de la poesía y están mucho más interesados en problemas de tiempo y espacio o en la filosofía que encierra una obra de arte.

Capítulo XXVI

JOSÉ ORTEGA Y GASSET (1883-1955)

José Ortega y Gasset fue, con mucho, el más famoso crítico de España. No se le puede describir como crítico literario solamente, sino más bien como crítico de la civilización, y de la civilización española en particular. Fue extremista en su condena de la España contemporánea en su cita al historiador Joaquín Costa (1846-1911): «España es un país que, visto desde fuera, estaba invertebrado, sin instituciones reales y vivas, sin escuelas ni universidades, sin administración, sin un parlamento, sin diputaciones, sin consejos o tribunales de justicia, sin un ejército ni diplomacia, aunque tenía la apariencia de tener de todo». En muchos de sus escritos, especialmente en *España invertebrada* (1922), Ortega desarrolla el tema con gran extensión, criticando duramente las condiciones españolas, comparándolas, siempre en descrédito de España, con las del resto de Europa y recomendando una europeización de España. España, sostenía, tiene que abrir las puertas especialmente al pensamiento alemán. Ortega pasó cuatro años, desde 1904 a 1908, en Alemania como estudiante: un año en Leipzig, aprendiendo alemán; el segundo año en Berlín, donde conoció a Georg Simmel (1858-1918) y frecuentó sus clases de Historia, y el tercer año en Marburg, a donde llegó hechizado por Hermann Cohen (1842-1918). Sentía admiración por Cohen como persona, pero no adoptó nunca su kantianismo abstracto. Parece, sin embargo, haber hablado mucho con dos de sus más prominentes discípulos, Hans Georg Gadamer y Heinz Heinsoeth. Ortega comenzó a publicar en 1914. Sus primeros escritos están profundamente marcados por especulaciones teutónicas

como las de Houston Stewart Chamberlain en *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* (1899). Ortega, sorprendentemente, se equivoca de lleno en su idea de que España debe su grandeza a la herencia germánica. Obviamente aceptó, sin ponerlo en duda, que no solamente los alemanes y los ingleses son descendientes de los germanos, sino que también lo son figuras como Miguel Ángel y Descartes. En qué razón se basa para ello es algo que a mí me resulta oscuro, dejando aparte los meros asertos de Chamberlain, el cual convirtió a Jesucristo en un ario.

El primer libro de Ortega, *Meditaciones del Quijote* (1914), pertenece a la extensa literatura española que trata de Don Quijote como personificación del alma nacional española. El autor espera definir el mundo de Cervantes y proclama que un perfil del estilo cervantino produciría nuevas concepciones filosóficas, morales, científicas y políticas, e incluso bastaría «para que despertáramos a una nueva vida». Ortega desaprueba con firmeza interpretaciones anteriores, especialmente una de Menéndez Pidal* que elogiaba a Cervantes por su buen sentido (*MQ*, 107). En opinión de Ortega, *Don Quijote* representa el nuevo género europeo, la novela, que contrasta por completo con la épica. La novela, según Ortega, ha nacido con un aguijón cómico y siempre conservará esta naturaleza. La crítica, la zumba de *Don Quijote*, no es un ornamento secundario, sino que más bien forma la textura misma del género y tal vez de todo realismo (147). Ortega es un firme defensor de la independencia de los géneros. En un contexto posterior, *Ideas sobre la novela* (1925), afirma que toda obra de arte pertenece a un género, como todo animal pertenece a una especie. Según él, el ataque de Croce a los géneros fracasó y no dejó ninguna huella. El héroe de Cervantes no es un personaje épico, no es un héroe en el sentido clásico, sino solamente un héroe. Don Quijote es un héroe cuyo trágico destino surge de una elección libre. Ortega desaprueba con firmeza el determinismo. Todo queda a la libre decisión del individuo. También esto constituye la base de su credo político, el cual, con estrépito, aprueba el individualismo anárquico —que él llama liberalismo— y, a la vez, condena la democracia moderna. Democracia y liberalismo son incompatibles para Ortega. Su obra más famosa, *La rebelión de las*

* Ortega no da el nombre del autor de esta opinión concreta. En la edición de las *M. del Q.* comentada por Julián Marías, éste la atribuye a Menéndez Pelayo. (*N. del T.*).

masas (1929), es una filosofía tenebrosa que atribuye la decadencia de la civilización a esta rebelión del hombre corriente.

Ortega es un escritor vivaz e ingenioso que con frecuencia se permite metáforas, digresiones y anécdotas que dan muestra de su primera formación periodística; pero también puede moverse en la filosofía abstracta, especialmente en la filosofía de la historia, a la que ve constantemente cambiante al ritmo de los tiempos. Ortega es enemigo del relativismo y el escepticismo, a los que trata de combatir con una teoría que él llama «perspectivismo». Yo he empleado este término en mis propios escritos, pero, obviamente, no llegaba a entenderlo bien. La perspectiva, en Ortega, está en las cosas mismas, no tiene nada que ver con el uso de Nietzsche. Perspectivismo —lo dice expresamente Ortega— es uno de los componentes de la realidad y no tiene nada en común con punto de vista, que es algo personal, aunque Ortega aprueba firmemente los puntos de vista y las actitudes personales ante problemas metafísicos. Un autor que los ignora, carece de interés.

El concepto de literatura, para Ortega, se basa en la idea de que literatura es filosofía disfrazada, aunque otras veces parece defender un esteticismo extremado que, en el fondo, deja el arte relegado a una isla imaginaria que carece de importancia dentro de la civilización. La función del arte, dice a veces, es la de despojar de realidad al mundo exterior. En sus más bien raros pronunciamientos sobre poesía, en el sentido de verso, adopta la chocante idea de que los retrasados mentales demuestran a menudo tener talento poético, de lo que Rimbaud es su dudoso ejemplo. Lo que en conjunto apunta la famosa obra de Ortega *La deshumanización del arte* (1925) es que el hombre ha desaparecido, ha sido suprimido en el arte moderno. A Ortega le impresionan sobremanera escritores como Pirandello y, en particular, artistas modernos como Stravinsky y Picasso. Presenta toda la historia del arte moderno en términos de la desaparición de los caracteres humanos del tipo que encontramos en Dickens y Galdós (no hay que olvidar la fecha del libro), incluso de los sentimientos personales que se manifiestan en la música de Wagner. Ortega llega al extremo de condenar el viejo arte del siglo XIX, romántico, que presenta prejuicios personales y respuestas emocionales, y el arte más reciente, como el de Baudelaire y Mallarmé, los cuales, por su temple negativo, impiden la resonancia emocional y huyen de la personalidad. La poesía se con-

vierte en un álgebra superior de la metáfora. Las metáforas, en este nuevo arte, son las auténticas heroínas de la acción: en Proust y en Joyce. Ortega ve también la aversión a la forma humana como reacción contra el clasicismo de una época anterior, por ejemplo, la «Venus negra» de Baudelaire. Tras la máscara del arte puro que defienden los modernistas puede haber, en realidad, un odio al arte. El mismo artista considera ahora el arte como algo que carece de importancia: el arte le salva de la vida real y despierta su puerilidad básica. La pretensión de arte puro no es arrogancia sino modestia. Ortega condena el arte nuevo como huida de la realidad, de la humanidad. En un comentario sobre Picasso, sin embargo, dice que el cubismo todavía no puede evitar el recurrir a la realidad en su distorsión de las figuras humanas. La crítica literaria actual es sólo incidental en este libro sobre deshumanización, cuyo título debería traducirse al inglés como «The expulsion of man from art».

La principal crítica literaria de Ortega está en su libro *Ideas sobre la novela*, que comienza con una firme defensa de la necesidad del género crítico y luego entra en la discusión de la novela del siglo XIX. Según Ortega, Balzac es basura insoportable, un ejemplo de cómo obras perfectas posteriores (Stendhal y Flaubert) destruyen otras anteriores que servían de modelo. Ortega admira a Stendhal por su completa presentación. Stendhal no se limita a decir que Julien Sorel se enamora de Madame de Rénal, sino que nos presenta el hecho. Balzac se limita a contarlo. Ortega pone su mayor énfasis en la sensación de presencia de un personaje, en un relato que presente y comunique de un modo directo. No nos tienen que referir cómo son los personajes, porque una referencia significa una ausencia. Ortega quiere una visión completa y directa, no un sistema de signos: «Un novelista, por ejemplo, que me dice que un personaje es atrabiliario, me hace trabajar para imaginarme una persona atrabiliaria; tendría que mostrarme al personaje y hacerme descubrir, sin decírmelo, que es atrabiliario».

Ortega dice que la aventura no tiene ningún interés hoy día: sólo puede emplearse como pretexto, como un hilo rojo*, aunque admite que Don Quijote, así como toda la tradición de la novela picaresca, es sobre todo

* Sin razón aparente, Wellek da a este simple «hilo rojo» el mismo significado que Ortega, en su original, da a un «hilo que reúne las perlas de un collar». (*N. del T.*).

una historia de acción. La novela pasa luego de la acción al personaje. Ortega pone en contraste el teatro español, que es una serie de acciones, con el drama francés del siglo XVIII, que es un análisis de pasiones. La nueva novela se interesa por el personaje y no por las acciones, así como el arte extrae su vida de la forma más que de la acción o la narración. El filisteo piensa que la acción es lo principal. Ortega está de acuerdo en que una obra de arte es imposible sin alguna acción, ya que su atractivo estético no es, en modo alguno, debido a su estructura formal. Tiene razón al decir que Dostoievski ha sido considerado erróneamente un escritor demoníaco cuando, en realidad, era un profesional, un artesano cuidadoso y un maestro de la técnica sin apartarse casi nunca de la estructura de la tragedia, incluso manteniendo las tres unidades. Pero Ortega aprecia en Dostoievski el que sus personajes cambien y el que nos los vaya presentando sin ninguna reserva. La novela exige que, al leerla, no se perciba como tal novela. Balzac nos hace trabajar llamando nuestra atención hacia su andamiaje poético. Ortega encuentra a Proust demasiado extremado en el modo en que se desentiende de la acción y se concentra todo en el personaje. En Proust el héroe es la atmósfera. El lector se encuentra en una situación contemplativa: la contemplación y el interés son los dos polos de la novela. En Proust nos vemos forzados a mirar las cosas. A Proust se le anticipó especialmente Stendhal, cuya novela inacabada, *Lucien Leuwen*, es una obra en la que no ocurre nada y, cuando comienza la intriga, el fragmento se interrumpe. Ortega piensa que Stendhal, sin embargo, es extremado: el novelista debería atender a que la novela nos atraiga a su mundo. Por extraño que pueda parecer, Ortega considera la novela histórica como un completo fracaso. La colisión de dos horizontes le parece fatal. Él piensa que los artistas deberían contentarse con ser artistas, y no pretender ser conductores de masas o profetas. Esos escritores tendrían que escribir panfletos políticos o investigaciones sociológicas o sermones morales. Las ideas políticas o religiosas de Dostoievski solamente tienen su fuerza dentro de la novela; tienen su *status* como ficciones, exactamente lo mismo que la pasión y los sentimientos de sus personajes. Un novelista debería ser un «sonámbulo divino». La novela, puesto que es un género realista, no puede pasarse sin la realidad. El novelista debería tapar el mundo real con su mundo imaginario, y eso solamente puede hacerlo con una tupida red de detalles percibidos con

claridad. Inevitablemente tiene que aprovecharse de su experiencia. La calidad del detalle decide la categoría de la novela. El objeto principal es una psicología que cree unas almas posibles: las novelas de Dostoievski pueden contener algo de sociología, por ejemplo, pero no pueden ser sociológicas. La construcción de una imaginaria familia de almas, de una comunidad de espíritus notables, parece ser el futuro de la novela según Ortega.

Hay unos pocos ensayos sobre determinados autores entre los diversos trabajos de Ortega. Algunos me parecen algo convencionales, aunque, por ejemplo, muestra habilidad al contrastar autores como Azorín y Pío Baroja, a los que caracteriza como dos mentes diferentes: el uno recorre España entera y su historia y el otro se mantiene retirado, absorto en la observación de los detalles menudos de la vida española. El más interesante de los ensayos es uno sobre Goethe: «Pidiendo un Goethe desde dentro» (1932), escrito con ocasión del centenario de la muerte del poeta. Ortega es escéptico en cuanto a la importancia de Goethe como clásico y sostiene que solamente puede ser un clásico de segunda fila. Los alemanes, según Ortega, se permiten el lujo de una idolatría estéril. Cree que Simmel es quien ha escrito el mejor libro sobre Goethe, pero, para él, Goethe, el hombre, no es un problema. Deberían evitarse ópticas monumentales y tratar de entrar en el interior de su vida. Ortega, como en otros escritos suyos, piensa que cada uno tiene que decidir su vocación (*Berufung*) y cree que Goethe fracasó en esto. Debería examinarse la fidelidad a su destino y determinar la autenticidad de su vida. Goethe luchó con su vocación durante toda su vida, pero naufragó y perdió en la lucha. Goethe reflexiona sobre su vida, pero tiene una idea biológica y botánica de la vida y por eso se rinde a algún tipo de necesidad natural. Pero este destino no hay que confundirlo con una opción espiritual y voluntaria. Goethe veía su vida como desarrollo, como crecimiento biológico. La miraba con optimismo spinozista ignorando la realidad de que la vida es un drama; el hombre tiene que decidir en cada momento lo que quiere ser. Muchos de los personajes de Goethe buscan su destino y tratan de eludirlo. Goethe pensó que se había encontrado a sí mismo a la edad de treinta y siete años, en Roma, en 1788; pero se equivocó y continuó su caminar. El final que proporcionó a *Wilhelm Meister* es completamente artificial y falso. En realidad, aquello era el conflicto entre un or-

den mundial benévolo y su propia insatisfacción resultante de la amargura y rigidez de Goethe y la sensación constante de deserción de su destino interior. Ortega considera la huida de su vocación poética y la marcha a Weimar el mayor malentendido en la historia de la literatura alemana. La diversidad de talentos de Goethe le guió mal. En sus primeros años de Estrasburgo sentía la realidad con todo su vigor. Ortega lo confirma refiriendo la expresión de Goethe: «wie wahr, wie seiend!» (¡qué verdadero, qué existente!) a la vez que nos explica que esta admiración la causaba la contemplación de un asno tomando el sol*. Así pues, Goethe se puso bajo la estéril protección de Weimar. Weimar lo apartó de Alemania, lo convirtió en una estatua. Se ocupó de actividades totalmente falsas: fue ministro sin serlo en realidad; fue un director teatral que detestaba el teatro; descendió a las minas y reclutó soldados.

Ortega ve en Goethe un terrible ejemplo que demuestra que un hombre sólo puede tener una vida auténtica a la que está llamado. En Goethe, todo lo que tocaba se evaporaba pronto en un símbolo; por ejemplo, su relación con las mujeres. La que mantuvo con Carlota von Stein, en opinión de Ortega, fue ambigua, y la que tuvo con Marianne von Wilemmer fue igualmente irreal. Ortega insiste machaconamente sobre el tema de la huida —al Olimpo, al Oriente—. Incluso en un asunto alemán como el de *Hermann y Dorotea* (1798) se distancia mediante el empleo del hexámetro, la forzada solemnidad y los largos monólogos. Weimar se convirtió en un capullo de seda que lo aislaba. Y Ortega se asombra de que Goethe no se interesara por la filosofía idealista alemana viviendo sólo a unos pocos kilómetros de Jena y de Fichte. Lo mismo se puede afirmar respecto de su actitud frente a la Revolución Francesa, vista únicamente desde fuera, y ante la guerra de liberación alemana. Es paradójico que un hombre que eludía constantemente su vocación, que era infiel a su propio *ego*, nos aconseje con persistencia que seamos nosotros mismos. Su concepto biológico de la vida y su conducta personal, al considerar la vida como el camino hacia el propio ser y el propio destino de cada uno, no tienen ningún valor; pero, afortunadamente, Goethe es también el gran consejero que constantemente nos está diciendo: «Befreie dich von dem

* En ediciones posteriores a la que menciona el autor, Ortega dice: «...expresión de Goethe hablando de un cangrejo que ve moverse en un arroyo italiano». (*N. del T.*).

anderen zu dir selbst» (Libérate de *lo demás* hacia ti mismo). Ortega termina defendiendo su ensayo con una cita de un discípulo de Theodor Mommsen, el famoso historiador de la antigua Roma de la Universidad de Berlín, al que no nombra, que disertó, para su tesis, sobre que «la Historia había de escribirse *cum ira et cum studio*».

El ensayo es, evidentemente, un estudio psicológico de la huida de Goethe lejos de la realidad, tema del que se ocupó también después Erich Heller, autor de un libro ampliamente conocido sobre Thomas Mann, *The Ironic German* (1958). Pero Ortega no puede solucionar el verdadero problema, aunque todas las alegaciones y observaciones fueran ciertas: ¿Cómo pudo este hombre, convertido en una estatua y en un *Geheimrat* disecado, producir obras poéticas tan maravillosas como las que se encuentran en la segunda parte del *Fausto* o en el *Diván oriental-occidental*, que no es simplemente una fuga al Oriente, o en una novela como *Die Wahlverwandtschaften* que Ortega ni siquiera menciona? El problema de la grandeza de Goethe como poeta, o bien no se ha estudiado realmente, o bien no se ha considerado importante.

Otros ensayos de Ortega sobre determinados escritores me parecen a mí de menor importancia. El que trata de Góngora contiene poco que no haya dicho ya Dámaso Alonso. Dice Ortega que Góngora es un polifemo, un gigante con un solo ojo. Hace referencia al contraste entre su realismo popular y las extravagancias barrocas de una parte de su poesía cultista. El ensayo sobre Anna de Noailles (1923) es un himno de alabanza un tanto obvio en el que declara que ella es la mejor poetisa moderna, pero recalcando solamente su interés por el feminismo y su amor por lo que Ortega llama «sensibilidad vegetal». El ensayo sobre Mallarmé (1923) es también poco interesante. Ortega ve su poesía como una huida, una tenaz evasión de la realidad. Mallarmé concibe la poesía como «silencio elocuente», la ocultación de los nombres inmediatos de las cosas, lo cual le parece a Ortega que es la esencia de la poesía. El ensayo sobre Proust (1934), a la vez que delicado y bien escrito, arremete contra el término «impresionismo». Cuando Proust trata de recuperar el pasado, Ortega dice que lo que hace es «construir su ruina» (*OC*, 1: 524). El ensayo llegó demasiado tarde para decir algo nuevo.

Ortega tiene una pobre impresión de la crítica literaria o, más bien, viene a decir que no debiera clasificar, sino solamente caracterizar. Re-

chaza todo intento de hacer de la crítica literatura y piensa que su función es «inducir a que el corazón llegue a posarse en una página exactamente lo mismo que una abeja recoge el polen de un tulipán» (*OC*, 1:120). En conjunto, Ortega no es un verdadero crítico literario, sino un crítico de la civilización que se permite el lujo de especular sobre la decadencia de la civilización moderna bajo el muy fuerte influjo de las lecturas de Houston Stewart Chamberlain y Oswald Spengler. Sin embargo se mantiene siempre opuesto al determinismo y se libera en una dirección que podría llamarse existencial. Ortega pone su énfasis en la liberación del hombre y su derecho a tomar decisiones y su capacidad para hacerlo.

RECONOCIMIENTO

Para esta obra he utilizado anteriores artículos míos, a veces ampliados, abreviados o modificados.

Para la Crítica clásica francesa: «French 'Classical' Criticism in the Twentieth Century», de la obra *The Classical Line: Essays in Honor of Henri Peyre. Yale French Studies,* 38 (1947), 47-71.

Para Albert Thibaudet: «Albert Thibaudet», en *Modern French Criticism from Proust and Valéry to Structuralism,* ed. J. K. Simon (1972), 85-107.

Para Charles du Bos: «Poulet, Du Bos, and Identification», en *Comparative Literature Studies,* 10 (1973), 173-93.

Para Paul Valéry: «Paul Valéry (1871-1945)», de mi libro *Four Critics: Croce, Valéry, Lukács, Ingarden* (1981), 19-36.

Para Benedetto Croce: «Benedetto Croce, Literary Critic and Historian», en *Comparative Literature,* 5 (1953), 75-82. También «Benedetto Croce (1866-1952)», en mis *Four Critics,* 3-18.

Para Mario Praz: «Mario Praz: Memories and Literary Criticism», en *English Miscellany,* 30 (1984), 241-57.

BIBLIOGRAFÍA Y NOTAS

La bibliografía es sumamente selectiva; únicamente se han seleccionado los libros a los que se ha hecho referencia expresa. Se han incluido unas pocas obras secundarias cuando se han considerado de importancia.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA: CRÍTICA FRANCESA, 1900-1950

CRÍTICA «CLÁSICA» FRANCESA EN EL SIGLO XX

Bibliografía

Charles Maurras, *Les amants de Venise* (1905).
—, *L'Allée des philosophes* (1924).
—, *Un Débat sur le Romantisme* (con Raymond de la Tailhède), (1928).
—, *Dictionnaire politique et critique* (1933), compilado por Pierre Chardon, 5 tomos. *DPC* en las citas.
—, *Poésie et vérité* (1944). *PV* en las citas.
—, *Maîtres et témoins de ma vie d'esprit* (1954).
—, *Oeuvres capitales* (1954), 4 tomos. *OC* en las citas.
Léon Daudet, *Le stupide dix-neuvième siècle* (1922).
—, *Écrivains et artistes* (1927-29), 8 tomos.
—, *Goethe et la synthèse* (1932).
—, *Mes idées esthétiques* (1939).
Pierre Lasserre, *Maurras et la Renaissance classique* (1902).
—, *La Morale de Nietzsche* (1902).

—, *Le Romantisme français* (1907). Nueva ed. en 1919. *RF* en las citas.
—, *La Doctrine officielle de l'Université* (1912).
—, *Mistral* (1919).
—, *Les Chapelles littéraires* (1921).
—, *Mes Routes* (1924).
—, *Mise au point* (1931).
Pierre Gilbert, *La Forêt des Cippes* (1918), 2 tomos. *FC* en las citas.
Jean-Marc Bernard, *Oeuvres* (1923), 2 tomos.
Eugène Marsan, *Instances* (1930).
Pierre Lièvre, *Esquisses critiques*, 2.ª serie (1924); 3.ª serie (1929).
Henri Massis, *Comment Zola composait ses romans* (1906).
—, *L'Esprit de la Nouvelle Sorbonne* (1910-11).
—, *Jugements* (1923-24), 2 tomos.
—, *Défense de l'Occident* (1927).
—, *Réflexions sur l'art du roman* (1927).
—, *Évocations: Souvenirs 1905-1911* (1931).
—, *Les idées restent* (1941).
—, *Maurras et notre temps* (1951; ed. definitiva, 1961), 2 tomos.
Robert Brasillach, *Présence de Virgile* (1931).
—, *Portraits* (1935).
—, *Pierre Corneille* (1938).
—, *Les Quatres Jeudis* (1943).
—, *Chénier* (1947).
Thierry Maulnier, *Nietzsche* (1925).
—, *Racine* (1936).
—, *Introduction à la poésie française* (1939).
—, *Langages* (1946).
Julien Benda, *Le Bergsonisme* (1912).
—, *Belphégor* (1919).
—, *La trahison des clercs* (1927) [1].
—, *Exercice d'un enterré vif* (1944).
—, *La France byzantine* (1945).

W. M. Frohock, *Pierre Lasserre* (1937).
Léon S. Roudiez, *Maurras jusqu'à l'Action française* (1957).
Ivan P. Barko, *L'Esthetique littéraire de Charles Maurras* (1961).

[1] En español, *La traición de los intelectuales*, Emecé, Buenos Aires, trad. de L. A. Sánchez, 1974.

Notas

[1] La expresión «École romane» la introdujo Maurice du Plessys. Charles Maurras, que tenía entonces 22 años (Moréas tenía 34), no fue el espíritu impulsor de la «École romane» (véase *DPC*, 3:118).

[2] Tratado con gran extensión en una larga serie de artículos en *La Revue Encyclopédique Larousse* entre 1894 y 1900. Se presenta obscura la cronología exacta de la adopción de los términos «clásico» y «clasicismo». Ni Roudiez ni Barko prestan atención a este problema.

[3] El trabajo sobre *Phèdre* publicado en *Époques du théatre français* (1891); también en *Évolution de la poésie lyrique* (1894), p. ej. 1:71.

RETROSPECCIÓN

ALAIN

Bibliografía

Les propos d'Alain (1920), 2 tomos.
Système des Beaux-Arts (1920).
Propos de littérature (1933).
En lisant Dickens (1945).
Les Dieux (1947).
Propos (1956-70), 2 tomos.
Les Arts et les dieux (1958). *AD* en las citas.
Les passions et la sagesse (1960).

RÉMY DE GOURMONT

Bibliografía

Le Latin mystique (1892).
Le problème du style (1902; 6.ª ed., 1907). *PS* en las citas.
Physique de l'amour (1903).
Un Coeur virginal (1907).

Karl-D. Uitti, *La Passion littéraire de Rémy de Gourmont* (1962).

NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

Bibliografía

Justin O'Brien (ed.), *From the N. R. F.* (1958).

ANDRĚ GIDE

Bibliografía

Prétextes (1903). En inglés, *Pretexts*, trad. de J. O'Brien (1959). *P* en las citas.
Nouveaux prétextes (1911).
Dostoïevski (1923). En inglés, *Dostoevsky*, trad. de Arnold Bennett (1925), editado por New Directions (1949). *D* en las citas.
Journal, 1889-1939 (1939). *Pages de Journal, 1939-1942* (1946). *Journal, 1942-1949* (1950).
The Journals of André Gide, trad. de Justin O'Brien (1947-51), 4 tomos.

Justin O'Brien, *Portrait of André Gide: A Critical Biography* (1953).
—, *The French Literary Horizon* (1967).

JACQUES RIVIĚRE

Bibliografía

Études (1911). *E* en las citas.
L'Allemande (1918).
Nouvelles Études (1947). *NE* en las citas.

Carlo bo, *Jacques Rivière* (1935).

RAMÓN FERNÁNDEZ

Bibliografía

Messages (1926). Ed. revisada y aumentada en 1981. Versión inglesa de 1927 editada por Montgomery Belgion (1927). *M* en las citas.
Balzac (1943).
Proust (1943).

BENJAMIN CRÉMIEUX

BIBLIOGRAFÍA

Vingtième siècle (1924).
Essai sur l'évolution littéraire de l'Italie de 1870 à nos jours (1928).
Panorama de la littérature italienne contemporaine (1928).
Inquiétude et reconstruction: Essai sur la littérature d'après guerre (1931).

L. Parrot, *L'Intelligence en guerre: Écrivains en prison* (1945).
A. Eustis, *Marcel Arlaud, Benjamin Crémieux, Ramón Fernández: Trois critiques de la Nouvelle Revue Française* (1961).

ALBERT THIBAUDET

BIBLIOGRAFÍA

La poésie de Stéphane Mallarmé: Étude critique (1912). Edición definitiva en 1926. *PSM* en las citas.
Trente ans de vie française. Tomo I, *Les idées de Charles Maurras* (1920). Tomo II, *La vie de Maurice Barrès* (1921).
Gustave Flaubert, 1821-1880: Sa vie, ses romans, son style (1922). Edición definitiva en 1935. *GF* en las citas. (En la edición de *Madame Bovary* de Paul de Man (1965), «Madame Bovary», págs. 371-83).
La Campagne avec Thucydide (1922).
Trent ans de vie française. Tomo III, *Le Bergsonisme* (1923), 2 tomos.
Intérieurs: Baudelaire, Fromentin, Amiel (1924).
Paul Valéry (1924). *PV* en las citas.
Les Princes lorrains (1924).
Étranger, ou Études de littérature anglaise (1925).
Le liseur de romans (1925).
Cluny (1928).
Amiel, ou La Part du rêve (1929).
Physiologie de la critique (1930). *PC* en las citas.
Mistral, ou La République du soleil (1930).
Stendhal (1931).
Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours (1936). Nueva edición en 1947. *HFL* en las citas. En inglés, *French Literature from 1795 to Our Era*, trad. de Charles Lam Markmann (1967). *FL* en las citas.

Réflexions sur le roman (1938). *RR* en las citas.

Réflexions sur la littérature (1938). *RL* en las citas. (En *From the N. R. F.*, editado por Justin O'Brien (1958), en las págs. 108-17, el artículo «Marcel Proust and the French Tradition», trad. de Angelo Bertocci. Reproducido en la obra *Proust: A Collection of Critical Essays*, ed. René Girard (1962), en las págs. 47-52 bajo el título «Faces of Proust»).

Réflexions sur la critique (1939). *RC* en las citas.

Réflexions sur la littérature II (1941). *RL2* en las citas.

Montaigne. Texto confeccionado por Floyd Gray basado en las notas manuscritas de Thibaudet (1963).

Thibaudet editó también los *Essais* de Montaigne (Pléiade Editions, 1933; nueva edición en 1950 y, en colaboración con Maurice Rat, en 1963). También editó las *Oeuvres* de Flaubert, dos tomos, en 1936 y nuevamente en 1946.

«Hommage à Albert Thibaudet», *Nouvelle Revue Française,* 46 (1936). En las págs. 5-176 se incluyen trabajos de Paul Valéry, Henri Bergson, Alain, Jean Wahl, Ramón Fernández, E. R. Curtius y Benjamin Crémieux entre otros. (La colaboración de Bergson, «Remarks on Thibaudet as Critic and Philosopher», trad. de Robert Loy, se publicó en *From the N. R. F.*, ed. de Justin O'Brien (1958), en las págs. 261-67).

Maurice Blanchot, «La critique d'Albert Thibaudet», en *Faux pas* (1943), págs. 334-38.

Leo Spitzer, «Patterns of Thought in the Style of Albert Thibaudet», en *Modern Language Quarterly,* 9 (1948), págs. 259-72, 478-91. Reproducido en *Romanische Literaturstudien* (1959), págs. 294-328.

D.Z.H., «Thibaudet, or, The Critic as Mediator», en *Yale French Studies*, 2, núm. 1 (Primavera-Verano 1949), págs. 74-78.

Alfred Glauser, *Albert Thibaudet et la critique créatrice* (1952).

John C. Davies, *L'Oeuvre critique d'Albert Thibaudet* (1955).

Gérard Genette, «Thibaudet chez Montaigne», en *Critique,* 20 (1964), págs. 66-70, reproducido con el título «Montaigne bergsonien» en *Figures* (1966), págs. 139-43.

Marcel Devaud, *Albert Thibaudet: Critique de la poésie et des poètes* (1967).

MARCEL PROUST

BIBLIOGRAFÍA

À la recherche du temps perdu (1913-27). Ed. Pléiade, 3 tomos (1954). *ARTP* en las citas. En inglés, *Remembrance of things past*, trad. de C. K. Scott Moncrieff, 2 tomos (1934); trad. revisada por C. K. Scott M. y Terence Kilmartin, 2 tomos (1981). *KTP* en las citas [2].

Pastiches et mélanges (1919). *PM* en las citas [3].

Chroniques (1927).

Correspondance inédite, 1903-1914 (1948).

Contre Sainte-Beuve (1954). Ed. Pléiade, aumentada (1971). *CSB* en las citas [4].

Choix des lettres, ed. de Philip Kolb (1965).

Textes retrouvés, ed. de Philip Kolb (1968).

Pleasures and Days, ed. de F. W. Duppe (1957) [5].

On Art and Literature, 1896-1919, trad. de S. T. Warner (1958). *OAL* en las citas.

La Bible d'Amiens (1904), trad. de la obra de John Ruskin *The Bible of Amiens*. *Bible* en las citas.

Robert Dreyfus, *Souvenirs sur Marcel Proust* (1926).

Emeric Fiser, *L'Estétique de Marcel Proust* (1933).

Marcel Proust: Reviews and Estimates in English, compilado por Gladys D. Lindner (1942).

Ramón Fernández, *Proust* (1944).

J. M. Cocking, *Proust* (1956).

Walter A. Strauss, *Proust and Literature: The Novelist as Critic* (1957).

George D. Painter, *Proust* (1959), 2 tomos [6].

Richard H. Barker, *Marcel Proust: A Biography* (1962).

Milton Hindus, *A Reader's Guide to Marcel Proust* (1962).

---

[2] En español, Ed. Espasa, trad. de J. M. Quiroga (1932); Alianza Ed., trad. de Pedro Salinas (1975-78), 7 tomos; Ed. Aguilar, trad. de J. Gómez de la Serna (1982); Ed. Plaza & Janés, trad. de Consuelo Bergés.

[3] En español, *Parodias y misceláneas*, Ed. Alianza, 1975, trad. C. Bergés.

[4] En español, *Ensayos literarios. Contra Sainte-Beuve*, Edhasa, 1971, 2 tomos, trad. de José Cano Tembleque.

[5] En español, *Los Placeres y los Días*, en el mismo volumen que (3).

[6] En español, Ed. Lumen, Barcelona, 1971, trad. Andrés Bosch.

Howard Moss, *The Magic Lantern of Marcel Proust* (1962).
Germaine Brée, *The World of Marcel Proust* (1966).
René de Chantal, *Marcel Proust: Critique littéraire* (1967), 2 tomos.
Milton Hindus, *The Proustian Vision* (1967).
Erich Köhler, *Marcel Proust* (1967).
Henri Peyre, *Marcel Proust* (1970).
Joyce M. Megay, *Bergson et Proust* (1976).
David R. Ellison, *The Reading of Proust* (1984).

EL RENACIMIENTO CATÓLICO

CHARLES DU BOS

BIBLIOGRAFÍA

Approximations (1922-37), 7 tomos. *A* en las citas. Reimpresión sin el ensayo sobre Goethe, en un solo tomo (1965). *Ap* en las citas.
Extraits d'un journal (1928)[7].
Byron ou le besoin de la fatalité (1929).
Le Dialogue avec André Gide (1929).
What Is Literature? (1940).
Journal (1946-61), 7 tomos. *J* en las citas.
Goethe (1949). (Al no haber dispuesto de esta edición, cito los ensayos originales de los tomos 5, 6 y 7 de *Approximations*, 1932, 1934, 1937).

Angelo P. Bertocci, *Du Bos and English Literature* (1949).
Charles Dédéyan, *Le cosmopolitisme littéraire de Charles Du Bos* (1967), 5 tomos.
Cornelius Joseph Martens, *Emotion et critique chez Charles Du Bos* (1967).
Angelo P. Bertocci, «Composing Literatures: The Experience of Charles Du Bos», en *Comparative Literature*, 24 (1972), 1-31.

[7] En español, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1974, trad. de León Ostrov.

JACQUES MARITAIN

BIBLIOGRAFÍA

Art et scolastique (1920).
Frontières de la poésie (1935)[8].
Situation de la poésie (1938). *SP* en las citas.
Creative Intuition in Art and Poetry (1953). *CI* en las citas.
Art and Scholasticism and Frontiers of Poetry, trad. de Joseph W. Evans (1962).

HENRI BREMOND

BIBLIOGRAFÍA

Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours (1916-33), 6 tomos.
La Poésie pure (1926)[9].

PAUL CLAUDEL

BIBLIOGRAFÍA

Oeuvres en prose, ed. de Jacques Petit y Charles Galpérine (1965).

DADAÍSMO Y SURREALISMO

BIBLIOGRAFÍA

Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada, lampisteries* (1963). En inglés, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, trad. de Barbara Wright (1977)[10].

---

[8] En español, Ed. La Espiga de Oro, Buenos Aires, 1945, trad. de Juan A. González.
[9] En español, Ed. Argos, Buenos Aires, 1947, trad. de Julio Cortázar.
[10] En español, *Siete manifiestos dada*, trad. de Humberto Hatter, Tusquets, 1972.

André Breton, *Manifestes du Surréalisme* (1962). En inglés, *Manifestoes of Surrealism*, trad. de Richard Seaver y Helen R. Lane (1969) [11].
Anna Balakian, *Surrealism: The Road to the Absolute* (1959; ed. rev. 1970).
—, *André Breton: Magus of Surrealism* (1971) [12].
Elmer Peterson, *Tristan Tzara: Dada and Surrational Theory* (1971).

LA ESCUELA DE GINEBRA

Bibliografía

Sarah N. Lawall, *Critics of Consciousness: The Existential Structures of Literature* (1968).
Albert Béguin et Marcel Raymond: Colloque de Cartigny, ed. por Georges Poulet y otros (1979). Contiene bibliografías.

MARCEL RAYMOND

Bibliografía

L'influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585) (1927), 2 tomos. Nueva ed. de un tomo en 1965.
De Baudelaire au surréalisme (1930) [13].
Génies de France (1942).
Etre et dire (1970).
Le Sel et la cendre (1970).

ALBERT BÉGUIN

Bibliografía

L'Âme romantique et le rêve (1937), 2 tomos; ed. rev. en 1946. *ARR* en las citas [14].
Balzac visionnaire (1946); ed. rev., *Balzac lu et relu* (1965).

[11] En español, *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, Guadarrama, 1974.
[12] En español, Ed. Monte Ávila, Caracas, trad. de Julieta Sucre (1976).
[13] En español, Ed. Fondo de C. Económica, trad. de Juan José Domenchina, 1960.
[14] En español, Ed. Fondo de C. Económica, trad. de Mario Monteforte, 1954.

Poésie de la présence de Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel (1957).
Création et destinée (1973), 2 tomos. *CD* en las citas.

GEORGES POULET

Bibliografía

Études sur le temps humain (1949). En inglés, *Studies in Human Time* (1956), trad. de Eliott Coleman. *SHT* en las citas.
La Distance intérieure (1952). En inglés, *The Interior Distance* (1959), trad. de Eliott Coleman. *ID* en las citas.
Les Métamorphoses du cercle (1961). En inglés, *The Metamorphoses of the Circle* (1966), trad. de Eliott Coleman. *MC* en las citas.
L'Espace Proustien (1963). En inglés, *Proustian Space* (1977), trad. de Eliott Coleman. *PS* en las citas.
La pensée indéterminée (1985-90), 3 tomos. *PI* en las citas.

ALBERT CAMUS

Bibliografía

L'Envers et l'endroit (1937, reimpr. en 1958) [15].
L'Étranger (1942) [16].
La Peste (1947) [17].
La Chute (1956).
Selected Essays and Notebooks (1970), ed. y trad. de Philip Thody. *SEN* en las citas.

JEAN-PAUL SARTRE

Bibliografía

Baudelaire (1946). Trad. inglesa de Martin Turnell (1950). *B* en las citas [18].

[15] En español, Alianza Ed., trad. de A. Luis Brixio, 1984.
[16] En español, Alianza Ed., trad. de Bonifacio del Carril, 1980.
[17] En español, Edhasa, Barcelona, 1980, trad. de Rosa Chacel.
[18] En español, Alianza/Losada, trad. de Aurora Bernárdez, 1984.

Qu'est ce que la littérature? (1947). En inglés, *What is Literature?* (1949). *WIL* en las citas [19].
Situations (1947-76), 10 tomos. *S* en las citas [20].
Literary and Philosophical Essays, trad. de Annette Michelson (1955).
Les Mots (1963). En inglés, *Words* (1964) [21].
L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert, 1821-1857 (1971), 3 tomos [22].
Mallarmé: La lucidité et sa face d'ombre (1986). En inglés, *Mallarmé, or the Poet of Nothingness*, trad. de Ernest Sturm (1988). *M* en las citas.

Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux* (1974). En inglés, *Adieux: a Farewell to Sartre* (1984), trad. de Patrick O'Brian [23].
Annie Cohen-Solal, *Sartre* (1985).

PAUL VALÉRY

Bibliografía

Variété (1924-44), 5 tomos [24].
Poésie (1928) [25].
Pièces sur l'art (1931).
«Réflexions sur l'art», *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 35 (1935).
Mélanges (1941).
Tel quel (1941-42), 2 tomos.
Oeuvres, 2 tomos, ed. de Jean Hytier (1957-60). *O* en las citas.
Cahiers (1957-61), 29 tomos.
The Collected Works of Paul Valéry, ed. de Jackson Mathews, 15 tomos (1956-75). *CW* en las citas.

Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry* (1926).

---

[19] En español, incluido en (20). *Escritos sobre literatura*, Alianza, 1985, trad. de Luis Echevarría del original *Situations I*.
[20] En español, la traducción citada de Luis Echevarría, sólo el vol. I.
[21] En español, Alianza, 1982, trad. de Manuel Lamana.
[22] Versión española en la Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1975, traducción de Patricio Canto.
[23] Versión española en Edhasa, 1981, trad. de José Sanjosé Carbajosa.
[24] En español, Ed. Losada, Buenos Aires, 1956, trad. de Aurora Bernárdez.
[25] En español, Ed. Visor, 1973, trad. de Carlos R. de Dampierre (Selección).

Jean Hytier, *La Poétique de Valéry* (1953). En inglés, *The Poetics of Paul Valéry*, trad. de Richard Howard (1966).
Ralph Freedman, «Valéry: Protean Critic», en *Modern French Criticism*, ed. de John K. Simon (1972), 1-40.

Notas

[1] Una edición facsímil de *Cahiers*, referente a los años 1894-1945, se publicó en los años 1957 a 1961 en 29 tomos con un total de 26.600 páginas. Dos tomos de una transcripción impresa, editados por Judith Robinson, se publicaron en los años 1973-74 en la serie Pléiade.

[2] Valéry emplea el término en *Cahiers* en 1911 (4:488). Reclama el «haber dado pie para la extensión de la expresión» (*Cahiers*, 11:877); 1926 o comienzos de 1927. El término «poesía pura», sin embargo, es muy común en la lengua inglesa, v. gr. Joseph Warton, Leigh Hunt, entre otros.

[3] Carta a Jean Prévost del 16 de mayo de 1943, *O*, 1:1814. Se publicó primeramente en *Confluences*, números 21-24 (julio-agosto de 1943). No está incluida en las *CW*.

[4] *Amphion* y *Sémiramis*, en *O*, 2:166-96; *CW*, 3:223-309.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA: CRÍTICA ITALIANA, 1900-1950

BENEDETTO CROCE

Bibliografía

La Critica letteraria (1894).
Lirici marinisti (1911).
Estetica (1902), 8.ª ed. (1946). *E* en las citas.
Breviario di estetica (1912)[26].
Goethe (1917), 4.ª ed., 2 tomos (1946). *G* en las citas.
La poesia di Dante (1921), 6.ª ed. (1948). *D* en las citas.
Conversazioni critiche (1924-39), 5 tomos. *CC* en las citas.
Primi saggi, 2.ª ed. (1927).
Pagine sulla guerra, 2.ª ed. (1928).
Ultimi saggi (1928), 2.ª ed. (1948). *US* en las citas.

[26] En español, *Breviario de Estética*, trad. de José Sánchez Rojas, 7.ª ed., Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1967.

Filosofia della practica, 4.ª ed. (1932). *FiPrac* en las citas.
La Poesia (1936), 4.ª ed. (1946). *P* en las citas [27].
La Storia come pensiero e come Azione, 2.ª ed. (1938). *Storia 1938* en las citas. 4.ª ed. (1943). *Storia 1943* en las citas.
Pagine sparse (1941), 3 tomos. *PS* en las citas.
Ariosto, Shakespeare e Corneille, 3.ª ed. (1944). *ASC* en las citas [28].
Discorsi di varia filosofia (1945), 2 tomos. *Discorsi* en las citas.
Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento (1945), 3 tomos. *PoSc* en las citas.
Poesia e non poesia, 4.ª ed. (1946). *PNP* en las citas.
Poesia popolare e poesia d'arte, 2.ª ed. (1946). *Ppo* en las citas.
Storia dell'età barocca in Italia, 2.ª ed. (1946). *Età* en las citas.
Nuove pagine sparse (1948), 2 tomos. *NPS* en las citas.
Nuovi saggi di estetica, 3.ª ed. (1948). *NSE* en las citas.
Filosofia e storiografia (1949). *FiSto* en las citas.
Problemi di estetica, 4.ª ed. (1949). *PE* en las citas.
Letture di poeti (1950). *Letture* en las citas.
Poesia antica e moderna, 3.ª ed. (1950). *PoAMo* en las citas.
Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici (1952). *Indagini* en las citas.
Terze pagine sparse (1955), 2 tomos. *TPS* en las citas.
La letteratura della nuova Italia, 5.ª ed., 6 tomos. *LNI* en las citas.

Luigi Russo, *La critica letteraria contemporanea* (1942-43), 3 tomos, *passim*, especialmente en 1:110-286.
Lienhard Bergel, «Croce as Critic of Goethe», en *Comparative literature*, 1 (1949): 349-59.
René Wellek, «Benedetto Croce: Literary Critic and Historian», en *Comparative literature*, 5 (1953): 75-82.
William K. Wimsatt, «Expressionism: Benedetto Croce», en *Literary Criticism: A Short History* (1957): 499-521, de W. K. Wimsatt, Jr., y Cleanth Brooks.
Calvin G. Seerveld, *Benedetto Croce's Earlier Aesthetic Theories and Literary Criticism* (1958).
Aldo Scaglione, «Croce's definition of Literary Criticism», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 17 (1959): 437-56.

---

[27] En español, *La Poesía*, Emecé, Buenos Aires.

[28] En español, en tres volúmenes distintos: *Ariosto*, trad. de F. González Ríos; *Shakespeare*, trad. de Ricardo Baeza; *Corneille*, trad. de F. G. Ríos, todos en Ed. Imán, Buenos Aires, 1944-1946.

Adelchi Attisani, «Introduzione all'Estetica di Benedetto Croce», en *Letterature moderne,* 11 (1961): 440-60, 569-85.

—, «L'Estetica di Francesco De Sanctis e dell'idealismo italiano», en *Momenti e problemi di storia dell'estetica,* 4.ª parte (1961), 1465-1507.

Gian N. G. Orsini, *Benedetto Croce: Philosopher of Art and Literary Critic* (1961). En italiano, *L'estetica e la critica di Benedetto Croce,* trad. de Anita Piemonti y Remo Ceserani (1976).

Vittorio Santoli, «Croce e le letterature boreali», en *Fra Germania e Italia* (1962), 132-57.

Mario Puppo, *Il Metodo e la critica di Benedetto Croce* (1964).

Gianfranco Contini, *L'influenza culturale di Benedetto Croce* (1967).

Mario Fubini, «Croce critico», en *Benedetto Croce (1866-1966)* (1967), 11-19.

Mario Sansone, «Croce critico», en *Letteratura italiana: I Critici* (1969), 2: 1465-1524.

Ernesto G. Caserta, *Croce, critico letterario (1882-1921)* (1972).

Notas

[1] Borchardt lo dice en el tomo I de su *Prosa* (1957), publicado por primera vez en *Reden und Abhandlungen* (1928).

[2] *Letteratura e Critica: Studi in onore di Natalino Sapegno* (1979), 5: 620.

[3] Íbid., 623.

[4] Croce, en *Discorsi,* 2: 112-19, dedica unos comentarios a Dewey. En *NPS,* 1:248-49, y *TPS,* 2:29, también comenta sobre él.

[5] Spingarn hizo las reseñas de las obras de Croce *Tesi fondamentali di un'Estetica* y *Estetica* en *The Nation,* 15 de noviembre de 1900, pág. 386, y 25 de septiembre de 1902, págs. 252-53, respectivamente. Cf. Marshall Van Deusen, *J. E. Spingarn* (1971), excelente monografía.

[6] John Crowe Ransom, *Poems and Essays* (1955), 92. R. P. Blackmur leyó un trabajo sobre Croce en una reunión de la Modern Language Association of America el 27 de diciembre de 1954, el cual creo que no se ha reimpreso. En *Modern Philology,* 57 (1959), 44-52, publicó Edward Wasiolek su trabajo «Croce and contextualist Criticism».

[7] *Carteggio Croce-Vossler* (1951).

[8] El desacuerdo de Spitzer con Croce queda firmemente expuesto en su último trabajo «Les Études de style et les différents pays», publicado en *Langue et littérature. Actes du Huitième Congrès de la Fédération internationale des langues et littératures modernes* (1961), 23-28. Cf. mi *Discriminations* (1970), 196.

[9] Véase Johannes Volkelt, *System der Ästhetik* (1925), 3 tomos, 3: 378 n.: «En el tomo dedicado a Croce apenas hay una página que no contenga cosas pensadas inadecuadamente. Todo el tiempo se trabaja con conceptos aproximados, ambiguos y faltos de análisis».

[10] Cf. Graziella Pagliano Ungari, *Croce in Francia* (1967).

[11] Cf. *Poesía española* (1950), 44 y ss., sobre la «intuición totalizadora».

[12] Sobre Engelhardt, v. Aage A. Hansen-Löwe, *Der russische Formalismus* (1978), 184 n.; sobre Vinogradov, v. Wolf-Dieter Stempel, prefacio a *Texte der russischen Formalisten* (1972), 2:xvi y n.; sobre Potebnya, v. esta *Historia*, IV, 360-61.

[13] Véase la discusión en Carlo Antoni, *Commento a Croce* (1955), especialmente las páginas 152-55.

LOS DISCÍPULOS DE CROCE

LUIGI RUSSO

BIBLIOGRAFÍA

Metastasio (1915).
Giovanni Verga (1919; nueva ed., 1933).
Salvatore di Giacomo (1921).
I Narratori (1923). *N* en las citas.
Francesco de Sanctis e la cultura napoletana (1860-1885) (1928; nueva ed. en 1943).
Elogio della polemica (1933).
D'Annunzio (1939).
La critica letteraria contemporanea (1942-43), 3 tomos; 2.ª ed. (1946-47), 3 tomos. *CLC* en las citas.
Machiavelli (1945; nueva ed., 1966).
Personaggi dei Promessi sposi (1945), nueva ed. (1974). *PPS* en las citas.
Ritratti critici di contemporanei (1945).
Ritratti e disegni storici (1946-53), 4 tomos. *RD 1946* en las citas. Nueva ed. (1960-65),4 tomos. *RD 1960* en las citas.
Problemi di metodo critico, 2.ª ed. (1950). *PMC* en las citas.
Il Dialogo dei popoli, 2.ª ed. (1955).
Letture del Decameron (1956).
Carducci senza retorica (1957).
Storia della letteratura italiana, tomo 1 (1957).
Il Tramonto del letterato (1960). *TL* en las citas.
Prose polemiche, ed. Giovanni Falaschi (1979). *PP* en las citas.

«Scritti su Luigi Russo» (Writings on Russo), *Belfagor* 16 (noviembre de 1961).

Riccardo Scrivano y Walter Bini, «Luigi Russo», en *I Critici*, ed. de G. Grana (1969), 3:2123-72.
Giovanni da Pozzi, *La Prosa di Luigi Russo* (1975).
Sergio Antonelli, «Luigi Russo e i suo storicismo», en *Belfagor* 35 (enero de 1980): 29-46.

FRANCESCO FLORA

BIBLIOGRAFÍA

Dal romanticismo al futurismo (1921). Nueva ed. en 1925. *RF* en las citas.
Croce (1927).
I Miti della parola (1931). Nueva ed. (1958). *MO* en las citas.
Poesia ermetica (1936; 3.ª ed., 1947).
Storia della letteratura italiana (1940-42), 3 tomos. Ed. rev. (1947-49), 5 tomos. *SLI* en las citas.
Cività del novecento, 3.ª ed. (1949). *CN* en las citas.
Saggi di poetica moderna (1949).
Scrittori italiani contemporanei (1952).
Orfismo della parola (1953). *OP* en las citas.
La Poesia della Bibbia (1960), 2 tomos.
La Poesia dell'Egitto e della Mesopotamia (1960).
Poesia e impoesia nell'Ulisse di Joyce (1962). *PIU* en las citas.

Carlo Calcaterra, *Con Guido Gozzano e altri poeti* (1944).
Luciano Nicastro, *Con Francesco Flora: Avvenimenti ed uomini del nostro secolo* (1964).
Ettore Mazzale y Giuseppe Ravegnani, «Francesca Flora», en *I Critici*, ed. G. Grana (1969), 3:2173-2208.

MARIO FUBINI

BIBLIOGRAFÍA

Alfred de Vigny (1922).
Jean Racine e la critica delle sue tragedie (1925).
Ugo Foscolo (1928); 3.ª ed. (1962).

«L'Estetica e la critica letteraria nei Pensieri di Giacomo Leopardi», en *Giornale storico della letteratura italiana,* 97 (1931), 241-81.
Alfieri (1937).
Stile e umanità di Giambattista Vico (1946).
Dal Muratori al Baretti (1947); 2.ª ed. (1954).
«Ufficio e forme della critica» y «Genesi e storia dei generi letterari», en *Tecnica e teoria letteraria*, ed. de A. Momigliano (1948).
«Arcadia e illuminismo», en *Questioni e corranti di storia letteraria*, ed. de A. Momigliano (1949).
Metrica e poesia, tomo I, *Dal Duecento a Petrarca* (1962)[29].
Romanticismo italiano (1965).
Critica e poesia, 2.ª ed. (1966). *CP* en las citas.
Il Peccato di Ulisse e altri scritti danteschi (1966).
Saggi e ricordi (1971).

Gianni Grana, «Mario Fubini», en *I Critici*, ed. Grana (1969), 5:3503-32.
Ettore Bonora, *Critica e storia letteraria: Scritti offerti a Mario Fubini* (1970), 602-25.

ATTILIO MOMIGLIANO

BIBLIOGRAFÍA

Storia della letteratura italiana (1932).

LOS ESTETICISTAS

GIUSEPPE ANTONIO BORGESE

BIBLIOGRAFÍA

Storia della critica romantica in Italia (1905).

[29] En español, Ed. Planeta, trad. de Milagros Arizmendi y M. Hernández E., Barcelona, 1970.

Poetica dell'unità (1934).

Antonio Rufino, *La Critica letteraria di G. A. Borgese* (1969).

ALFREDO GARGIULO

BIBLIOGRAFÍA

Letteratura italiana del Novecento (1940).
Scritti di estetica (1952).

CRÍTICOS INTERESADOS POR LA LITERATURA INGLESA Y AMERICANA

CESARE PAVESE

BIBLIOGRAFÍA

La letteratura americana e altri saggi (1951). En inglés, *American Literature: Essays and Opinions*, trad. de Edwin Fussell (1970). *AL* en las citas.
Il Mestiere di vivere (1952). En inglés, *This Business of Living: Diary, 1935-1950*, ed. y trad. de A. E. Murch (1961). *BL* en las citas [30].

MARIO PRAZ

BIBLIOGRAFÍA

Secentismo e Marinismo in Inghilterra (1925).
Penísola pentagonale (1928). En inglés, *Unromantic Spain*, trad. de Praz (1929).
La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica (1932). En inglés, *The Romantic Agony*, trad. de Angus Davidson (1933), 2.ª ed. en 1951. *Agony* en las citas [31].
Studi sul concettismo (1934), 2.ª ed. en 1956.
Storia della letteratura inglese (1937).

---

[30] En español, *El oficio de vivir*, trad. de Esther Benítez, Bruguera, 1981.
[31] En español, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969.

Studi e svaghi inglesi (1937).
Gusto neo-classico (1940), 2.ª ed. en 1959. En inglés, *On Neoclasicism* (1969) [32].
Machiavelli in Inghilterra (1942).
Prospettiva della letteratura inglese da Chaucer a Virginia Woolf (1947).
Cronache letterarie anglosassoni (1950-66), 4 tomos. *CA* en las citas.
The Hero in Eclipse in Victorian Fiction (1956). *Hero* en las citas.
La Casa della vita (1958). *Casa* en las citas. En inglés, *The House of Life* (1964), trad. de Angus Davidson. *House* en las citas.
The Flaming Heart (1958; 2.ª ed., 1973).
Bellezza e Bizzarria (1960). *Bellezza* en las citas.
Volti del tempo (1964).
«Historical and Evaluative Criticism», en *Literary History and Literary Criticism: Acta of the Ninth Congress, International Federation for Modern Languages and Literatures,* Ed. Leon Edel (1965), 65-77. *HEC* en las citas.
Mnemosyne (1967) [33].
Il Patto col serpento (1972). *Patto* en las citas.
Studies in Seventeenth Century Imagery (1974), 2 tomos.
I Giardino dei sensi (1975).
Perseo e la Medusa: Dal Romanticismo all'avanguardia (1978). *Perseo* en las citas.

Vittorio y Mariuma Gabrieli, eds., *Bibliografia degli scritti di Mario Praz* (1967).

EMILIO CECCHI

BIBLIOGRAFÍA

Storia della letteratura inglese nel secolo XIX (1915). Ed. rev., *I grandi romantici inglesi* (1961).
Scritti inglesi e americani (1935), 2 tomos. *SIA* en las citas.
America amara (1940).
Letteratura italiana del Novecento (1972), 2 tomos. *LIN* en las citas.

[32] En español, trad. de Carmen Artal, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
[33] En español, trad. de Ricardo Pochtar, Ed. Taurus, Madrid, 1981.

MARXISMO ITALIANO

ANTONIO GRAMSCI

BIBLIOGRAFÍA

Opere (1947-66), 11 tomos; tomo 6, *Letteratura e vita nazionale* (1954). *LVN* en las citas.

GIACOMO DEBENEDETTI

BIBLIOGRAFÍA

Saggi critici (1926).
Il Romanzo del Novecento (1971). *RN* en las citas.
Personaggio e destino (1977). *PD* en las citas.
Saggi, 1922-1966, ed. de Franco Contorbia (1982). *Saggi* en las citas.

EL RENACIMIENTO CATÓLICO

Boine, Giovanni, *Plausi e botte* (1918). Reimpr. en 1978.

CARLO BO

BIBLIOGRAFÍA

Jacques Rivière (1935).
Diario aperto e chiuso, 1932-1944 (1945).
Saggi per una letteratura, 2.ª ed. (1946).
Della lettura e altri saggi (1953).
Reflessioni critiche (1953).
Il Surrealismo (1953).
L'Eredità di Leopardi e altri saggi (1964).
La Religione di Serra: Saggi e note di lettura (1967).

LOS LECTORES MINUCIOSOS

RENATO SERRA

BIBLIOGRAFÍA

Scritti, ed. de G. De Robertis y A. Grilli (1938; 2.ª ed., 1958), 2 tomos.
Scritti letterari, morali e politici: Saggi e articoli dal 1900 al 1915, ed. de Mario Isnenghi (1974). *SLMP* en las citas.

GIUSEPPE DE ROBERTIS

BIBLIOGRAFÍA

Saggi sul Leopardi (1944).
Studi (1944).
Saggi con una noterella (1939; 2.ª ed., 1953). *Saggi* en las citas.
Studi II (1971).

CESARE DE LOLLIS

BIBLIOGRAFÍA

Cervantes reazionario (ed. española de 1913; ed. italiana de 1924). Reimpr. con otros ensayos con el título *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica* (1947).
Saggi di letteratura francese (1920).
Reisebilder e altri scritti (1929).
Scrittori d'Italia, ed. de Gianfranco Contini y Vittorio Santoli (1948).
Cristoforo Colombo nella leggenda e nella storia, ed. definitiva (1969).

EUGENIO MONTALE

BIBLIOGRAFÍA

Sulla poesia (1978). *SP* en las citas.
The Second Language of Art: Selected Essays of Eugenio Montale, ed. y traducción de Jonathan Galassi (1982). *SLA* en las citas.

Umberto Carpi, «Montale critico», en *I Critici,* ed. de G. Grana (1969), 1:3419-48.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA: CRÍTICA ESPAÑOLA, 1900-1950

Emilia de Zuleta, *Historia de la crítica española contemporánea,* 2.ª ed. (1974).

AMÉRICO CASTRO

Bibliografía

El pensamiento de Cervantes (1925). Ed. aumentada en 1972.
España en su historia (1948). En inglés, *Spain in History.* Ed. revisada con el título *The Spaniards* (1971).
An Idea of History: Selected Essays of Américo Castro, trad. y ed. de Stephen Gilman y Edmund L. King; introducción de Roy Harvey Pearce (1977).

MIGUEL DE UNAMUNO

Bibliografía

Vida de Don Quijote y Sancho (1905).
Ensayos (1951), 2 tomos.

Martin Nozick, *Miguel de Unamuno* (1971).

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO Y RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL

Bibliografía

Marcelino Menéndez y Pelayo, *Obras Completas* (1940).
Ramón Menéndez Pidal, *Cantar del Mio Cid: Texto, gramática y vocabulario* (1908-12), 3 vols.
—, *La España del Cid* (1947), 2 vols.

—, *Romancero hispánico* (1953), 2 vols.
—, *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo* (1959).

Manuel Olguín, «Marcelino Menéndez Pelayo's Theory of Art, Aesthetics and Criticism», *University of California Publications in Modern Philology* 28, núm. 6 (1950): 333-58.
Steven Hess, *Ramón Menéndez Pidal* (1982).

AZORÍN

Bibliografía

Obras Completas (1947-54), 9 vols.

Anna Krause, «Azorín, the Little Philosopher: Inquiry into the Birth of a Literary Personality», *University of California Publications in Modern Philology* 28, núm. 4 (1948): 159-280.
Edward Inman Fox, *Azorín as a Literary Critic* (1962).

SALVADOR DE MADARIAGA

Bibliografía

Shelley and Calderón (1920).
The Genius of Spain and Other Essays on Spanish Contemporary Literature (1923)[34].
Englishmen, Frenchmen, Spaniards (1928; 2.ª ed. rev., 1969)[35].
Don Quixote: An Introductory Essay in Psychology (1934; 2.ª ed. rev., 1961)[36].
On Hamlet (1948; 2.ª ed., 1964).
El Hamlet de Shakespeare (1949).
Essays with a Porpose (1954)[37].
De Galdós a Lorca (1960).

---

[34] En esp., *Semblanzas literarias contemporáneas*, Ed. Cervantes, Barcelona, 1924.

[35] En esp., *Ingleses, franceses, españoles*, Espasa Calpe, Madrid, 1929.

[36] En esp., *Guía del lector del Quijote. Ensayo psicológico sobre el Quijote*, Calpe, Madrid, 1926.

[37] Al no disponer del texto inglés, se desconoce a qué ensayos se refiere de los diversos publicados en esp. por Madariaga.

JORGE GUILLÉN

Bibliografía

Cántico (1928).
Language and Poetry: Some Poets of Spain (1961). En español con el título de *Lenguaje y Poesía* (1962).

DÁMASO ALONSO

Bibliografía

La Lengua Poética de Góngora (1935).
Ensayos sobre poesía española (1944).
Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos (1950). *PE* en las citas.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Bibliografía

Meditaciones del Quijote (1914), 8.ª ed. con *Ideas sobre la novela* (1950). *MQ* en las citas.
España invertebrada (1922).
La deshumanización del arte (1925).
Ideas sobre la novela (1925).
La rebelión de las masas (1929).
Obras completas (1957-62), 8 vols. *OC* en las citas.

Julián Marías, *Ortega. I. Circunstancia y vocación* (1960).

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

Achillini, Alessandro, 279.
Adam, Antoine, 20.
Addison, Joseph, 346.
Alain (Emile-Auguste Chartier), 32, *37-39*, 155, 230.
Alain-Fournier, 48.
Albalat, Antoine, 41, 42.
Aldington, Richard, 39.
Alfieri, Vittorio, 64, 304-306, 319, 388.
Alloway, Lawrence, 343.
Alonso, Dámaso, 251, 401, *429-437*, 446.
Amiel, Henri Fréderic, 70, 79, 85, 101, 147-148, 170-172.
Ampère, André Marie, 238.
Anders, Günther, 372.
Anderson, Sherwood, 331-332.
Apollinaire, Guillaume, 117, 382.
Arago, François, 235.
Aragon, Louis, 126.
Ariosto, Lodovico, 64-66, 257, 263, 265-267, 270-271, 278, 289, 290-292, 313-315, 321-322, 339, 344, 388-389.
Aristóteles, 136, 187-188, 269, 318.
Arland, Marcel, 201.
Arnim, Achim von, 144, 153.
Arnim, Bettina von, 144.
Artale, Giuseppe, 279.
Attisani, Adelchi, 324.
Auden, W. H., 124, 394.
Auerbach, Erich, 50, 123, 250, 341-342.
Azorín (José María Ruiz), 401, *415-417*, 421-422, 444.

Baader, Franz, 141.
Babinski, Jozef, 374.
Bach, Johann Sebastian, 31, 54, 313.
Bachofen, Johann Jakob, 285.
Bacon, Francis, 291, 353.
Badoglio, Pietro, 282.
Bahr, Hermann, 372.
Baldensperger, Fernand, 155.
Ball, Hugo, 125.
Bally, André, 38, 436.
Balzac, Honoré de, 22, 44, 46, 57-58, 61, 85, 97, 154-155, 234, 328, 369, 371, 375, 378, 443.
Barbey d'Aurevilly, Jules, 18, 21, 89.
Barbi, Michele, 307.
Baretti, Giuseppe, 319.
Baroja, Pío, 415-416, 444.

Barrault, Jean-Louis, 123.
Barre, André, 71.
Barrès Maurice, 17, 26, 45, 61, 69-70, 76, 79, 85, 338.
Bartels, Adolf, 266.
Barthes, Roland, 152, 245.
Basile, Giambattista, 279.
Battisti, Cesare, 385.
Baudelaire, Charles, 17, 19-21, 30, 44, 49-50, 88-89, 93-94, 97-98, 108, 114-116, 121, 123, 126, 134, 137, 148-149, 152, 162, 179, 198, 205-209, 214, 235, 279-280, 345, 358, 378, 441-442.
Beach, Joseph Warren, 257, 348.
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron, 196.
Beaumont, Francis, 334.
Beckett, Samuel, 350.
Bécquer, Gustavo Adolfo, 425.
Bédier, Joseph, 412-413.
Beerbohm, Max, 353-354.
Beethoven, Ludwig van, 111, 144, 313.
Béguin, Albert, 114, 129, 135, 137, *138-156*, 425.
Belgion, Montgomery, 56.
Bellini, Giovanni, 111.
Bembo, Pietro, 281.
Benavente y Martínez, Jacinto, 415.
Benda, Julien, 31-32, 60, 71, 76-77, 195-196, 200.
Benevoli, Ozario, 313.
Béranger, Pierre-Jean de, 29, 76.
Berceo, Gonzalo de, 423.
Berchet, Giovanni, 388.
Berdiaiev, N., 26, 171.
Berenson, Bernard, 357.
Bergson, Henri, 22, 26, 31-32, 37, 57, 60, 67, 73, 75, 89-91, 98-99, 102, 111-112, 131, 134-135, 141, 148, 160, 162-165, 170, 172, 251, 386.
Bernanos, Georges, 356, 384.
Bernard, Claude, 105.
Bernard, Jean-Marc, 23-25.
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri, 23.
Bernini, Giovanni Lorenzo, 313.
Birrell, Augustin, 336.
Blackmur, R. P., 250, 349.
Blake, William, 120, 340, 346, 348.
Blanchot, Maurice, 139, 187-189.
Blondel, Charles, 378.
Bo, Carlo, *282-284*.
Boccaccio, Giovanni, 65-66, 265, 299, 305, 321, 335.
Boehme, Jakob, 170.
Boiardo, Matteo Maria, 265, 290.
Boileau, Nicolas, 63, 116.
Boine, Giovanni, 385.
Bonaparte, Marie, 348.
Borchardt, Rudolf, 249.
Bordeaux, Henry, 77.
Borgese, Giuseppe, 297-298, 310, *323-326*, 366, 376, 386-387.
Born, Max, 367.
Bossuet, Jacques-Bénigne, 73, 75, 85.
Boswell, James, 348.
Boucher, François,111.
Bourget, Paul, 53, 55, 73, 279, 378.
Boutroux, Émile, 90.
Bradley, A. C., 292, 294, 350, 420.
Brandes, Georg, 264, 266, 326.
Brasillach, Robert, 20, *27-28*.
Bremond, Henri, 112, *113-121*, 133, 153.
Brentano, Clemens, 144-145.
Breton, André, 52, 119, *126-127*, 149, 198, 381, 384.

Brooks, Cleanth, 250, 349.
Browne, Sir Thomas, 332.
Browning, Elizabeth Barrett, 104.
Browning, Robert, 104, 109-110.
Brueghel, Pieter (el Viejo), 54.
Brunetière, Ferdinand, 16-17, 74, 77, 85, 263, 416.
Bruno, Giordano, 268, 315.
Buchan, J., 348.
Buffon, Georges-Louis Leclerc de, 41-42.
Burke, Kenneth, 349.
Burns, Robert, 116, 348.
Buteron, Marcel, 155.
Butler, Samuel, 376.
Butor, Michel, 367.
Byron, George Gordon, Lord, 101-103, 105, 109, 121, 201, 329, 352.

Calderón de la Barca, Pedro, 419, 421.
Calogero, Guido, 318.
Camus, Albert, *175-177*, 183, 383.
Canova, Antonio, 341.
Carducci, Giosuè, 64, 66, 282, 299, 309, 317, 322, 329, 376, 385-386, 388, 391.
Carissimi, Giacomo, 313.
Carlos VII, rey de Francia, 233.
Carlyle, Thomas, 84, 126, 348.
Carroll, Lewis, 189.
Carus, Carl Gustav, 148, 153.
Castro, Américo, 401, *403-405*.
Cecchi, Emilio, 344, *351-360*, 376, 387-388.
Cecchi, Leonetta, 395.
Cecil, David, 348.
Cellini, Benvenutto, 315.
Cervantes, Miguel de, 85, 371, 389-90, 404, 421, 430, 440.
César, Julio, 39, 241.
Cesarotti, Melchiore, 270.
Cézanne, Paul, 49, 194.
Chamberlain, Houston Stewart, 440, 447.
Chantal, René de, 87.
Char, René, 395.
Charcot, Jean-Martin, 384.
Chardon, Pierre, 15.
Chateaubriand, François-René de, 20, 22-23, 41, 70, 73-75, 78, 82, 85, 87, 89, 198, 234, 339.
Chatterton, Thomas, 345.
Chaucer, Geoffrey, 339-340, 347-348.
Chekhov, Anton, 110, 171-172, 355.
Chénier, André, 18-20, 25, 28-29, 77.
Chesterton, G. K., 348, 352, 354.
Chevalier, Jacques, 112.
Chrétien de Troyes, 150-151.
Churriguera, José de, 313.
Cicerón, 249.
Citati, Piero, 356.
Claudel, Paul, 28, 30, 48-50, 112, 114, *121-124*, 156, 177, 201, 383.
Clemen, Wolfgang, 350.
Clouard, Henri, 25, 33.
Cocteau, Jean, 201.
Cohen, Gustave, 179.
Cohen, Hermann, 439.
Cohen-Solal, Annie, 179.
Coleridge, Samuel Taylor, 104, 121, 130, 194, 231, 332.
Colette (Gabrielle Sidonie), 28, 383.
Collingwood, Robin G., 250.
Comparetti, Domenico, 391.
Comte, Auguste, 16.
Conrad, Joseph, 59, 182, 354.
Constant, Benjamin, 22, 75, 157, 161.

Contini, Gianfranco, 306, 381, 388, 390, 392.
Coomaraswamy, Ananda K., 117.
Copeau, Jacques, 45.
Copérnico, Nicolaus, 313.
Corneille, Pierre, 19, 27, 77, 85, 151, 160, 257, 263, 269, 287, 391.
Costa, Joaquín, 439.
Cousin, Victor, 82.
Crane, Hart, 118.
Crashaw, Richard, 335, 339.
Crémieux, Benjamin, *62-69.*
Croce, Benedetto, 215, 232, *249-295*, 297, 323-324, 326, 337, 349, 357-358, 365, 376, 385-386, 392, 395, 434, 440.
Curtius, Ernst Robert, 137, 155, 165, 388.

D'Alembert, Jean le Ronde, 234.
Dalí, Salvador, 188, 201.
D'Ancona, Alessandro, 278.
D'Annunzio, Gabriele, 64-67, 256, 268-269, 277, 279, 281-282, 297, 299, 304, 309, 322-323, 326, 334, 342, 355-359, 363, 368, 373, 396.
Dante, Allighieri, 17, 33, 63-64, 70, 85, 114, 117, 121, 126, 258, 263, 265, 269-270, 272-274, 293, 298, 301, 304, 307, 314, 321, 324, 335, 339, 341-342, 357, 362, 366, 395-396.
Darío, Rubén, 415.
D'Aubigné, Agrippa, 30, 123.
Daudet, Léon, *20-21*, 75, 199.
Davidson, Angus, 336, 339.
Davies, John C., 79, 80, 82.
Debenedetti, Giacomo, *365-380.*
Debussy, Claude, 49, 54.
De Chirico, Giorgio, 188.
Dédéyan, Charles, 101.
Defoe, Daniel, 53, 55.
Degas, Edgar, 223-224, 236.
De Gaulle, Charles, 113, 117.
De Lollis, Cesare, 316, *389-392.*
De Robertis, Giuseppe, 356, 368, *387-388.*
Derrida, Jacques, 250.
De Sanctis, Francesco, 266, 278, 289, 300, 307, 339, 362, 376, 388, 392.
Descartes, René, 33, 54, 63, 77, 85, 158-159, 231, 253, 299, 311, 440.
Des Hons, Gabriel, 18.
De Souza, Robert, 116.
Dessoir, Max, 25, 327.
De Voto, Giacomo, 317.
Dewey, John, 250, 258.
Dickens, Charles, 37-38, 53, 55, 74, 328, 344, 348, 441.
Dickinson, Emily, 395.
Diderot, Denis, 161, 197, 241.
Di Giacomo, Salvatore, 299, 304.
Dilthey, Wilhelm, 102, 104, 130, 251, 284.
Donne, John, 335, 340, 342, 348-349.
D'Ors, Eugenio, 313.
Dos Passos, John, 185-186, 203, 332.
Dossi, Doso (Giovanni Luteri), 111.
Dostoievski, Fedor, 21, 33, 44-47, 53, 55, 67, 88, 145, 171, 180, 182, 194, 213, 334, 338, 362, 368, 372, 443-444.
Dowden, Edward, 294.
Doyle, Arthur Conan, 362.
Dreiser, Theodore, 332-333.
Dreyfus, Alfred, 18, 31, 135, 201.
Drieu La Rochelle, Pierre, 195, 202.
Driesch, Hans, 130.

Dryden, John, 348.
Du Bos, Charles, 85, *101-113*, 120, 154, 171, 227, 383.
Duchamp, Marcel, 201.
Duhamel, Georges, 201.
Dumas, Alexandre, 74, 364.
Durkheim, Émile, 26.

Eckermann, Johann Peter, 239, 242.
Eddington, Arthur, 135.
Eichendorff, Joseph von, 140, 146.
Einstein, Alfred, 182, 367, 370.
Eliot, George (Mary Anne Evans), 74, 88, 110, 328, 345, 348, 365, 376.
Eliot, T. S., 39, 56, 58-60, 118-119, 168, 219, 336, 339-340, 342, 348, 394.
Eluard, Paul, 117, 126, 149.
Emerson, Ralph Waido, 94, 101, 333.
Emmanuel, Pierre, 150, 152, 156, 169.
Empson, William, 349-350.
Engelhardt, B. M., 251.
Epicuro, 286.
Eschenbach, Wolfram von, 151.
Esquilo, 177.
Estuardo, María, 267, 287.
Eurípides, 160, 241.

Fabre, Lucien, 222, 229.
Faguet, Emile, 71, 77.
Fargue, Leon-Paul, 149.
Faulkner, William, 176-177, 182, 184, 186-187, 203, 331, 355-356.
Federico de Prusia, 197.
Felipe II, 389.
Fénelon, François de Salignac de la Mothe, 41-42, 85, 99, 171.
Fernández, Ramón, *56-62*, 155, 171, 186, 191.
Fichte, Johann Gottlieb, 142, 167, 238, 240, 445.
Fidias, 35.
Fiedler, Leslie, 348.
Fiser, Emeric, 88.
Fitton, Mary, 354.
Flaubert, Gustave, 23, 41, 44, 52, 69, 73, 78-79, 84, 88, 97-98, 105-107, 154, 161-162, 179, 181, 198, 205, 208, 211, 225, 245, 371, 442.
Fletcher, John, 334.
Flora, Francesco, 298-299, *308-316*, 320-321.
Fogazzaro, Antonio, 282, 304.
Foligno, Césare, 335.
Fondane, Benjamin, 280.
Fontenelle, Bernard Le Bovier de, 160.
Forster, E. M., 371.
Foscolo, Ugo, 63, 270, 304-305, 314, 317, 319, 322.
France, Anatole, 17, 25-26, 53, 61, 301.
Franck, César, 49.
Franco, Francisco, 432.
Freud, Sigmund, 48, 60, 67, 316, 334, 367, 371, 373-374, 378.
Friedländer, Max, 345.
Fromentin, Eugĕne-Samuel-Auguste, 21, 79.
Fromm, Erich, 376.
Fubini, Mario, 274, 298-299, *316-321*, 365.
Furst, Henry, 395.

Gadamer, Hans-Georg, 435.
Gadda, Carlo Emilio, 368.

Gaeta, Francesco, 281.
Galilei, Galileo, 313.
García Lorca, Federico, 421-422, 432.
García Márquez, Gabriel, 350.
Garcilaso de la Vega, 433-435.
Gargiulo, Alfredo, 298, *326-328*, 366.
Garnier, Robert, 30.
Gaugin, Paul, 49, 354.
Gautier, Théophile, 20, 44, 88, 94, 116, 194, 338.
Genet, Jean, 179.
Gentile, Giovanni, 297, 300, 308, 327, 366.
George, Stefan, 102, 108-109, 256.
Gide, André, 27, 32-34, 40, *43-47*, 48-50, 67, 70, 108, 110, 176, 193, 201, 383.
Gilbert (Cardos), Pierre, *23-24*.
Gilson, Étienne, 112.
Giraudoux, Jean, 25, 28, 32, 72, 84, 187-188, 191.
Glauser, Alfred, 70, 77.
Gobetti, Piero, 365.
Gobineau, Joseph A., 192.
Goebbels, Josef, 338.
Goethe, Johann Wolfgang von, 19, 21-22, 33, 35, 59, 84-85, 88, 101-103, 105, 114, 121, 124, 134, 140-141, 153, 167, 217, 232, 236-243, 249, 257, 264-265, 267, 269, 274-276, 278, 280, 284, 288, 290, 323, 366, 379, 444-446.
Gogol, Nikolai, 44, 58.
Goldoni, Carlo, 64.
Gombrich, E. H., 346.
Goncharov, Ivan, 171.
Goncourt, Edmond y Jules, 88.
Góngora y Argote, Luis de, 279, 424, 432-433, 435, 446.
Gourmont, Rémy de, *39-42*.
Gozzano, Guido, 281.
Gramsci, Antonio, 308, 356, *361-365*, 366, 367.
Granville-Barker, Harley, 341, 350.
Green, Julien, 156.
Greuze, Jean Baptiste, 75.
Grierson, Sir Herbert, 344.
Grotzer, Peter, 139.
Guéguen, Pierre, 113.
Guérin, Maurice de, 18, 20, 146-147.
Guillén, Jorge, 168, *423-427*.
Guizot, François P. G., 82.
Gundolf, Friedrich, 104, 120, 265.
Gurdjieff, Georg Ivanovich, 355.
Gyp (Condesa de Mirabeau de Martel), 199.

Hafiz, Mohamed S. E., 241.
Hamann, Johan Georg, 284.
Hamp, Pierre, 25.
Hardy, Alexandre, 65.
Hardy, Thomas, 61, 88, 109, 345.
Harris, Frank, 264, 353.
Hartman, Geoffrey, 350.
Hatzfeld, Adolphe, 346.
Hazlitt, William, 340, 359.
Hebbel, Friedrich, 136.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 238, 240, 252, 288, 292, 411.
Heidegger, Martin, 150, 175, 179, 183, 185-186, 284.
Heine, Heinrich, 128, 140, 146, 288-289, 323.
Heinsoeth, Heinz, 439.
Heller, Erich, 446.
Hemingway, Ernest, 182-183, 355-356.
Hennequin, Émile, 77, 195, 416.

Henry, O. (William Sydney Porter), 333.
Herbart, Johann Friedrich, 257.
Herder, Johann Gottfried von, 141, 167, 238, 284.
Heringman, Bernard, 56.
Hermant, Abel, 199.
Hitler, Adolf, 138, 153, 191, 338.
Hoffman, E. T. A., 138, 145, 148, 153, 189.
Hofmannsthal, Hugo von, 102, 109, 111, 121, 170.
Hölderlin, Friedrich, 35, 121, 263, 284-285.
Holthusen, Hans E., 286.
Homero, 41, 94, 114, 160, 223, 269-270, 272, 302, 316, 342.
Hopkins, Gerard Manley, 284, 340.
Horacio, 116, 324, 434.
Hugo, Victor, 17-19, 21-22, 25, 29-30, 41, 70, 75-76, 79, 82-83, 85, 87, 94, 97, 121, 123, 126, 134, 142, 147-149, 152, 170, 198, 211, 221, 224, 234, 277, 279, 372, 391, 416.
Hulme, T. E., 111.
Humboldt, Wilhelm von, 251, 264.
Husserl, Edmund, 130, 179, 370.
Huxley, Aldous, 39.
Huysmans, Joris-Karl, 207, 396.
Hyman, Stanley Edgar, 349.

Ibsen, Henrik, 288, 421.
Ignacio de Loyola, San, 409.
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 49, 106.

Jacobsen, Jens Peter, 106.
Jaholt, Ludwig K. von, 140.
James, Henry, 110, 168.
Jammes, Francis, 17, 25.
Jarry, Alfred, 382.
Jaspers, Karl Theodor, 175, 183.
Jean Paul, 106, 138, 142, 152-153.
Johnson, Samuel, 319, 345-346.
Joubert, Joseph, 101.
Joyce, James, 184-185, 199, 315-316, 348, 350, 355, 367, 370, 376, 378, 442.
Juana de Arco, 287.
Jung, Carl Gustav, 118, 141, 373-374, 379.
Jünger, Friedrich Georg, 355.

Kafka, Franz, 123, 164, 175-176, 183, 186, 188-189, 202, 367, 369-370, 374, 378, 383-384.
Kandinski, Vassili, 373.
Kant, Immanuel, 76, 84, 97, 122, 124, 183, 238, 240, 287, 326, 347, 411.
Kavafis, Constantine, 395.
Keats, John, 44, 102, 109-110, 116, 121, 347-349.
Ker, W. P., 348.
Keyserling, Hermann, Conde, 26, 68.
Kierkegaard, Søren, 175, 188, 286, 405.
Kipling, Rudyard, 354, 387.
Klages, Ludwig, 285.
Klee, Paul, 190, 204.
Kleist, Heinrich von, 146, 287-288.
Kluckhohn, Paul, 337.
Kott, Jan, 350.
Kühn, Sophie von, 143.

Laclos, Choderlos de, 21, 44.
La Fayette, Marie-Madeleine de, 44.
La Fontaine, Jean de, 17, 19, 115, 133, 233.

Lamarck, Chevalier de, 187.
Lamartine, Alphonse de, 18-20, 32, 70, 75-76, 85, 123, 134, 210, 391.
Lamb, Charles, 340, 359.
Lameere, Jean, 251.
Lamennais, Hughes-Felicité-Robert de, 20, 75.
Lanson, Gustave, 22, 26.
Laplace, Pierre Simon, 238.
Larbaud, Valéry, 25, 88, 199.
Larra y Sánchez de Castro, Mariano José de, 416.
Lasserre, Pierre, *20-23*, 33, 60, 77.
Latouche, Henri de, 29.
Lautréamont, Conde de, 113, 119, 208.
Lawall, Sarah, 137.
Lawrence, D. H., 169, 344, 353-355, 395.
Leavis, F. R., 348, 395.
Le Breton, Georges, 215.
Leconte de Lisle, Charles, 21, 87, 210-211.
Lefranc, Abel, 130.
Leibniz, Gottfried Wilheim, 90, 249.
Lemaître, Jules, 26, 78, 263.
León, Fray Luis de, 433.
Leonardo da Vinci, 217, 232, 315.
Leopardi, Giacomo, 63-65, 270, 273, 286, 305, 314, 319, 322, 335, 384, 390.
Lessing, Gotthoid Ephraim, 261, 310, 326.
Levy-Bruhl, Lucien, 134.
Lewis, C. S., 348.
Lewis, Matthew, 145.
Lewis, Sinclair, 330-331.
Lichtenberg, Georg Christoph, 140.
Lièvre, Pierre, 25.
Linneo, Carolus, 187, 241.
Lope de Vega, Félix, 405, 433.
Lubbock, Percy, 110.
Lubrano, Giacomo, 279.
Lucrecio, 223, 286.
Ludwig, Otto, 293.
Luis XIII, rey de Francia, 30.
Luis XIV, rey de Francia, 13, 30, 35, 44, 80-81, 132-133.
Lukács, Georg, 374.
Lutero, Martin, 122, 124.

Macaulay, Thomas Rabington, Lord, 348.
Machado, Antonio, 407.
MacLeish, Archibald, 119.
Madariaga y Rojo, Salvador de, *419-422*.
Maeterlinck, Maurice, 98.
Maeztu y Whitney, Ramiro de, 415.
Magalotti, Lorenzo, 313.
Mahoma, 241.
Maistre, Joseph de, 16, 233.
Malherbe, François de, 19, 30, 41.
Mallarmé, Stéphane, 17, 30, 32, 34, 39, 43, 52, 70-71, 73, 77-80, 83-84, 114, 116, 119, 123, 131, 136, 149, 151, 163, 179, 198, 204-205, 207, 209, 210, 212-214, 221, 224-225, 232-236, 279-281, 284, 317, 358, 424, 441, 446.
Malraux, André, 27-28, 68, 193, 202, 355.
Mann, Thomas, 109, 324, 371, 378-379, 446.
Mansfield, Katherine, 354-355.
Manzoni, Alessandro, 64, 66, 273, 286, 299, 303-304, 317, 322, 329, 352, 391.

Maquiavelo, Nicolo, 64-65, 292, 299, 305, 315, 339.
Marc, Julia, 143.
Marcel, Gabriel, 200.
Margoliouth, H. M., 336.
Marinetti, F. T., 256, 282, 309-310, 363, 373.
Marino, Giambattista, 64, 279, 313.
Maritain, Jacques, 60, 112, *113-121.*
Maritain, Raissa, 113.
Marivaux, Pierre de, 157, 162-164.
Marlowe, Christopher, 334.
Marsan, Eugène, *25.*
Martens, Cornelius, 111.
Marveil, Andrew, 335-336.
Marx, Karl, 198, 212, 375.
Massis, Henri, *26-27,* 77, 91.
Masson-Forestier, Alfred, 11.
Masters, Edgar Lee, 331, 395.
Maulnier, Thierry, 20, *28-30.*
Maupassant, Guy de, 61, 73, 199.
Mauriac, François, 180-181, 201, 203.
Maurois, André, 109.
Mauron, Charles, 212.
Maurras, Charles, *15-31,* 69-70, 76-77, 85.
Mayakovsky, Vladimir, 128, 376.
Maynard, François, 30.
Melville, Herman, 176, 332, 352.
Mencken, H. L., 332.
Mendès, Catulle, 77.
Menéndez Pidal, Ramón, 401, 403, 405, *411-413,* 440.
Menéndez y Pelayo, Marcelino, 401, 405, *411-413.*
Mentré, François, 81.
Meredith, George, 59, 182, 340.
Mérimée, Prosper, 22.
Merleau-Ponty, Maurice, 170.
Merrill, Stuart, 17.
Metastasio, Pietro, 289, 299-300, 314.
Meyer, Herman, 275.
Meyer, R. M., 266.
Michaux, Henri, 115.
Michelet, Jules, 22, 198.
Miguel Ángel, 232, 315, 362, 440.
Mills, C. Wright, 375.
Milsand, Joseph, 109.
Milton, John, 329, 341, 348.
Miró, Gabriel, 421, 424.
Mistral, Frédéric, 17, 19, 22, 234, 426.
Molière (J.-B. Poquelin), 19, 21, 78, 85, 157-159.
Momigliano, Attilio, *321-322,* 339.
Mommsen, Theodor, 391, 446.
Monglond, André, 337.
Montaigne, Michel de, 70, 75, 79, 83, 85, 132, 159, 192-193.
Montale, Eugenio, 304, 363, 367, *392-397.*
Montesquieu, Charles Louis de, 134.
Montesquiou, Robert de, 88, 98.
Montherlant, Henry-Marie-Joseph Millon de, 338.
Monti, Vincenzo, 63, 270.
Moore, George, 116, 286.
Morand, Paul, 201.
Moravia, Alberto, 356, 367, 369.
Moréas, Jean, 15, 17, 19, 25, 33-34.
Morgan, Charles, 102, 110.
Mörike, Eduard, 138.
Moritz, Karl Philipp, 114, 140-141.
Mukarovsky, Jan, 350.
Müller, Friedrich, 242.
Munch, Edvard, 372.
Murry, John Middleton, 102, 349.

Musset, Alfred de, 20, 32, 82, 123, 210, 221.
Mussolini, Benito, 329, 330, 356, 358, 365, 392.
Mussorgski, Modest Petrovich, 49.

Nadler, Josef, 76.
Napoleón Bonaparte, 81-82, 153, 240, 241, 378.
Napoleón III, 212, 378.
Nerval, Gérard de, 20, 30, 41, 87, 89, 104, 142, 148, 201.
Newman, John (Cardenal), 60.
Newton, Isaac, 238, 240.
Nicastro, Luciano, 312.
Nietzsche, Friedrich, 21, 28, 50, 64, 67, 73, 102, 115, 214, 279, 285, 355, 373, 441.
Nisard, Désiré, 16, 85, 279.
Noailles, Anna de, 25, 88, 98, 486.
Nodier, Charles, 146, 152.
Nordea, Max, 337.
Novalis (Friedrich, Barón de Hardemberg), 135, 142-143, 145, 153.

Orchi, Emmanuelle, 313.
Orléans, Charles d', 25.
Orsini, Gian N. G., 250.
Ortega y Gasset, José, 401, *439-447*.
Ossian, 329, 345.
Ovidio, 434.

Paganini, Nicolò, 231.
Painter, William, 90.
Palestrina, Giovanni Pierluigi, 315.
Pampaloni, Geno, 381.
Papini, Giovanni, 66, 271, 304, 310, 356, 430.
Parini, Giuseppe, 64, 320.
Parny, Avariste (Vizconde de), 25.
Pascal, Blaise, 26, 33, 63, 77, 85, 156, 159, 192-193.
Pascoli, Giovanni, 282, 304, 309, 316, 357.
Pasternak, Boris, 369, 376.
Pater, Walter, 60, 102, 111, 116, 350, 357.
Patmore Coventry, 110, 154.
Paulhan, Jean, 34, 199.
Pavese, Cesare, *329-335*, 356.
Péguy, Charles, 22, 88, 112, 134, 156.
Perse, St. John, 156, 395.
Petrarca, Francesco, 64-65, 249, 265, 298, 305, 313-314, 317, 321, 339.
Pettet, E. C., 349.
Peyre, Henri, 14, 16.
Picasso, Pablo, 190, 373, 441-442.
Pirandello, Luigi, 64, 67, 282, 304, 310, 363, 370, 404, 408.
Piranesi, Giovanni Battista, 341.
Platón, 72.
Poe, Edgar Allan, 55, 114, 116, 144, 167-168, 189, 208, 210, 218, 235, 271, 326, 348, 352.
Poliziano, Angelo, 278, 387.
Ponge, Francis, 203.
Pope, Alexander, 33, 70, 116, 348.
Potebnya, Alexander, 251.
Poulet, Georges, 73, 102, 105, 137, *156-173*, 245, 350, 437.
Pound, Ezra, 39, 348, 393-394.
Poussin, Nicolas, 54, 341.
Praz, Mario, 275, *335-351*, 356.
Prévost (abate), 160.
Prévost, Jean, 187.
Priestley, J. B., 348.
Primo de Rivera y Orbaneja, Miguel, 407.

Proudhon, Pierre-Joseph, 198.
Proust, Marcel, 26, 28, 32, 48-49, 54-55, 57, 59, 60, 62, 67-68, 75, 78, 83-84, *87-100*, 108, 110, 134, 140, 146, 148, 157-158, 162, 164, 165-166, 168, 171, 185, 201, 228, 350, 358, 367, 370-372, 376, 378-379, 382-383, 442-443, 446.
Prud'hon, Pierre-Paul, 75.
Pulci, Luigi, 66, 265, 290.
Pushkin, Alexander, 44, 114, 121.

Quasimodo, Salvatore, 392.
Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de, 433.
Quinet, Edgar, 75, 77.

Rabelais, François, 21, 33, 83, 130.
Racine, Jean, 13, 16-19, 28-30, 34, 65, 77, 85, 95, 114-115, 120-121, 133, 151, 157, 160, 182, 227, 233, 238, 245, 299, 319.
Rafael, 35, 261, 362.
Rajna, Pío, 267, 390.
Raleigh, Sir Walter, 294, 348, 353.
Ramuz, Charles-Ferdinand, 156.
Ransom, John Crowe, 118, 135, 250.
Raymond, Marcel, *129-138*, 151, 154, 170-171.
Régnier, Henri de, 17, 25, 88.
Rehm, Walther, 337.
Renan, Ernest, 23, 27, 75, 198.
Renoir, Pierre Auguste, 374.
Reverdy, Pierre, 126, 156.
Richard, Jean-Pierre, 71, 105, 108.
Richards, I. A., 348.
Rilke, Rainer Maria, 168, 172, 285-286.
Rimbaud, Arthur, 30, 41, 52, 68, 113-115, 119, 121-123, 140, 148-149, 198, 208, 235, 280, 358, 424, 441.
Rivière, Jacques, 33-34, *47-55*, 90, 112, 123, 382-383.
Robbe-Grillet, Alain, 350.
Robertson, John G., 287.
Rodin, Auguste, 168, 285.
Rojas, Fernando de, 403.
Rolland, Romain, 22, 88, 201, 376.
Romains, Jules, 25, 68, 135.
Ronsard, Pierre de, 17, 41, 77, 80, 121, 130, 137.
Rossetti, Dante Gabriel, 346.
Rousseau, Jean-Jacques, 16, 19, 22, 24-25, 45, 85, 119, 135, 138, 146, 157-158, 160-161, 170, 192, 240.
Rousset, Jean, 105.
Rubens, Peter Paul, 78.
Rümelin, Gustav, 293.
Ruskin, John, 88, 94-95.
Russell, Bertrand, 59.
Russo, Luigi, 298-299, *300-308*, 316-317, 320-321.
Ruysbroeck, Jan van, 114.

Sade, Donatien Alphonse François (Marqués de), 126, 192, 338.
Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 15-16, 19, 22-23, 69-70, 74, 77, 87, 91-94, 170, 192, 251, 263, 433.
Saint-Exupery, Antoine de, 202.
Saint-Martin, Louis Claude de, 146.
Saintsbury, George, 251.
Saint-Simon, Louis de, 87-94.
Saladino (Sultán), 403.
San Agustín, 363, 379.
San Juan de la Cruz, 114, 424-425, 433, 436.
San Francisco de Asís, 299.

San Pablo, 112.
Sand, George (A. Dupin), 20-21, 85, 88, 328.
Santoli, Vittorio, 390, 392.
Sapegno, Natalino, 249.
Sardou, Victorien, 364.
Sartre, Jean-Paul, 175, *179-214*, 245, 370, 376, 383-384.
Saussure, Ferdinand de, 136, 390, 434.
Savonarola, Girolamo, 256, 299.
Scève, Maurice, 30, 151.
Scheler, Max, 170.
Schelling, Friedrich Wilhelm, 141-142, 313.
Schiller, Friedrich, 194, 284, 286-287, 326, 411.
Schlegel, August Wilhelm, 153, 266.
Schlegel, Friedrich, 81, 141-142, 153, 167, 266.
Schopenhauer, Arthur, 40, 61, 94, 141, 160, 285, 415.
Schubert, G. H. von, 114.
Schubert, Heinrich von, 141, 148.
Schücking, Levin, 420.
Scott, Sir Walter, 138, 344, 348.
Seilliére, Ernst, Barón de, 21.
Senancour, Étienne Pivert de, 87, 123, 146, 148.
Senne, René le, 210.
Serra, Renato, 272, 304, 356, 368, 376, 384, *385-387*.
Shakespeare, William, 15, 21, 33, 85, 102, 114, 116, 130, 142-143, 159, 238, 241, 257, 263-264, 267, 272, 289-293, 313, 319, 334, 340, 342, 344, 350, 364.
Shaw, George Bernard, 160, 353.
Shelley, Percy Bysshe, 102, 109, 201, 343, 419.
Shestov, Lev, 175.
Shklovsky, Victor, 251.
Sienkiewicz, Henryk, 21.
Silesius, Angelus, 279.
Simmel, Georg, 102, 104, 439.
Soffici, Ardengo, 272, 368-369.
Sófocles, 278.
Sordello, 390.
Sorel, Georges, 324, 373.
Soupault, Philippe, 117, 126.
Spencer, Edmund, 348.
Spengler, Oswald, 26, 68, 447.
Spingarn, Joel E., 250.
Spinoza, Baruch, 78, 170, 444.
Spitzer, Leo, 70, 131, 162-164, 250, 306, 317, 349, 388, 416, 434, 437.
Sponde, Jean de, 30.
Spurgeon, Caroline, 350.
Staël, Germaine de, 22-23, 75, 82, 85, 142, 146, 152.
Stein, Gertrude, 331.
Stendhal (Marie Henri Beyle), 15, 22, 24, 37-38, 42, 44, 57-59, 61, 73, 79, 83, 87, 92, 111, 138, 164, 186, 221, 334, 369, 442-443.
Sterne, Laurence, 58, 183, 317.
Stevens, Wallace, 56.
Stevenson, Robert Louis, 46, 53, 55, 354.
Stolberg, Auguste von, 104.
Stoll, Elmer Edgar, 420.
Strachey, Lytton, 348, 353-354.
Strauss, Walter A., 87, 97.
Stravinsky, Igor, 54, 394, 441.
Suarěs, Andrě, 32.
Supervielle, Jules, 383.
Suso, Heinrich, 114.
Svevo, Italo, 364, 369, 376, 383-384, 393-394.

Swift, Jonathan, 126, 348.
Swinburne, Algernon, 338.
Symons, Arthur, 350.

Tácito, 94.
Taine Hippolyte, 15-16, 21, 23, 41, 77, 79, 170, 195, 198, 266, 291, 327.
Tansillo, Luigi, 268.
Tarde, Alfred de, 26.
Tasso, Torquato, 266, 276, 305, 313-315, 321-322, 324.
Tate, Allen, 118, 349.
Terencio, 158, 160.
Teresa de Ávila, 114.
Thackeray, William Makepeace, 346, 348.
Thibaudet, Albert, 34, 52, 56, *69-86*, 91, 130, 153, 251, 284, 317, 368, 375, 378, 383.
Thomas, Dylan, 340.
Thomas, L. P., 279.
Tieck, Ludwig, 143-144, 153.
Tilgher, Adriano, 366.
Tille, Václav, 412-413.
Tillotson, Geoffrey, 348.
Tintoretto, Jacopo de Robusti, 190.
Tiziano Vecellio, 35.
Toffanin, Giuseppe, 390.
Togliatti, Palmiro, 364.
Tolstoi, Leon, 64, 73, 88, 112, 293, 315, 371.
Tozzi, Federigo, 369-370.
Trollope, Anthony, 342, 345.
Troxler, Paul Vitalis, 141.
Truman, Harry S., 203.
Turgeniev, Iván, 45, 86, 171.
Tzara, Tristan, 51, *125-127*, 382.

Unamuno, Miguel de, *407-410*, 415, 430.
Ungaretti, Giuseppe, 363, 383.

Valéry, Paul, 25, 30, 32, 34, 69-71, 77, 116, 119, 160, 162, *215-243*, 251, 257-258, 280-281, 283, 395.
Valle-Inclán, Ramón María del, 415.
Van Gogh, Vincent, 194, 208.
Velázquez, Diego, 421.
Vercors, 195, 200.
Verga, Giovanni, 67, 283, 300, 303-305, 315, 317, 363, 368.
Verlaine, Paul, 19-20, 71, 83, 114, 123, 137, 152, 211, 281, 358.
Vermeer, Jan, 194.
Viau, Théophile de, 30, 41.
Vico, Giambattista, 136, 250, 284, 301, 317, 320, 326, 358.
Vielé-Griffin, Francis, 25, 39.
Vigny, Alfred de, 19, 32, 87, 123, 161, 220, 299, 319.
Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de, 39.
Villon, François, 29, 33, 233.
Vinogradov, Victor, 251.
Virgilio, 17, 27, 35, 114, 314, 324.
Vogué, Melchior, 44.
Volkelt, Johannes, 251.
Volta, Alessandro, 238.
Voltaire, 31, 38, 85, 87, 183, 197, 238, 241, 249, 287, 293, 416.
Vossler, Karl, 250, 283, 388.

Wagner, Richard, 49, 54, 121-122, 235, 441.
Wais, Kurt, 71.
Waley, Arthur, 395.
Walzel, Oskar, 132.

Warren, Austin, 275, 338.
Warton, Joseph, 116.
Wasserman, Earl, 349.
Weidlé, Vladimir, 427.
Weil, Simone, 210.
Wellek, René, 265.
Wells, H. G., 354.
Werner, Heinz, 136.
West, Nathanael, 200.
Whitman, Walt, 333, 383, 393.
Wilde, Oscar, 13, 43, 355, 420.
Williamson, George, 348.
Wilson, Dover, 420.
Wilson, Edmund, 348-349.
Wimsatt, William K., 250, 324, 349.
Winckelmann, Johann-Joachim, 341.
Wöfflin, Heinrich, 132-133, 392.
Woolf, Virginia, 169, 185, 340, 347, 350, 354-355.
Wordsworth, William, 109-110, 116, 319, 342, 419.
Wright, Richard, 195, 200.

Yeats, William Butler, 124.
Young, Edward, 126.

Zola, Émile, 19, 21, 26, 40, 61, 77, 88, 105, 180, 201, 211, 307, 362, 369, 378.
Zorrilla, José, 412.

ÍNDICE DE MATERIAS Y TÉRMINOS

Action Française, 15-30, 34.
antropología cultural, 129.

Barroco, 29-30, 34, 130, 137, 266, 277-279, 312-313, 336, 346, 404, 432.
bergsonismo, 14, 31, 76, 83, 89-90, 105, 112, 159, 161-162, 164, 168, 173, 182.
biografía, 61, 233, 264-265, 321.
burguesía, 68, 198-199, 208, 211.

catolicismo, 14-15, 26, 45-46, 55, 112-113, 129, 139, 144, 152, 155-156, 173, 203, 210, 354-356, 382-384.
ciencia, 135, 217-218, 256, 366-367.
Círculo de Praga, 250.
clasicismo, 13-35, 43-44, 60, 63-64, 77, 115, 123, 182, 196, 277, 357.
comedia, 158, 302.
commedia dell'arte, 158, 277.
compromiso, 94, 189, 203-204.
comunismo, 33, 68, 127, 201, 203, 298, 361-365, 392, 396 (v. marxismo).
contenido y forma, v. forma y contenido.
«correlativo objetivo», 57, 59, 394.
creatividad, 217, 221, 242.
cristianismo, 45, 46, 291, 305.
crítica, *passim*; definición de la—, 71-72, 300-301, 311, 319-322; teoría de la —, 71, 94-95, 263-265; — creativa, 108-112; — filosófica, 56-57; — hermética, 366 (v. *ermetismo*); — histórica, 74; — metafórica, 55; — del mito, 350.
críticos de la consciencia, 131, 137, 250.
cubismo, 34, 54, 280, 367, 394, 442.
cultismo, 279.

Dada, dadaísmo, 51-52, 67-68, 125-128, 135, 382.
decadencia, decadentismo, 277-282, 353, 358, 396.
deconstrucción, 140, 250.
demonio, diablo, 378-379.
determinismo, 79, 81, 105, 373, 440, 447.
dobles, 372.
drama, 229.

Edad Media, 132, 203.

emoción, 38, 221.
epifanías, 120, 370.
ermetismo, 29, 119, 280, 362, 366, 382.
erotismo, 137.
escepticismo, 35, 263.
escritor en la sociedad, el, 196, 198, 200-201.
Escuela de Ginebra, 105, 129, 137, 173, 250.
espacio, 164, 166.
estética, 194, 250-295.
esteticismo (el arte por el arte), 62, 243, 256, 262, 270, 379.
estilística, 131, 250, 306, 317-318, 392, 432-437.
estilo, 41-42, 49, 78, 96-97, 107, 191, 257-264.
estructura, 273-274, 302.
estructuralismo, 14, 250.
existencialismo, 13, 156, 179, 282.
expresionismo, 372-373.
evolucionismo, 16.

fantástico, 10, 188-189.
fascismo, 34, 68, 251, 256, 282, 320, 321, 356, 393.
fealdad, 198, 312.
fenomenología, 130, 156.
forma y contenido, 224-225, 257, 270-271, 327-328, 433, 435.
formalismo, 80, 225, 305; — ruso, 58, 225, 250-251, 257.
freudianismo, v. psicoanálisis.
futurismo, 128, 135, 309.

gaullismo, 203.
generaciones literarias, 81-84, 368-369, 378.
género, 72, 85, 120, 259-260, 306, 318, 441.
geografía literaria, 75-76.
gusto, 343-344.

hermetismo, v. *ermetismo*.
historia, 167, 195; — literaria, 81-86, 93, 129, 266, 277-279, 298-300, 305-308.
historicidad, 195, 321-322.
historicismo, 76, 86, 252, 270, 282, 300, 305, 341-342, 392.

idealismo, 40.
imaginación, 56, 117, 136-137, 255, 275.
imaginismo, 40.
imitación, 79-80, 117, 136-137.
impresionismo, 55, 57, 59, 62.
intención, 57, 92, 275.
intuición, 91, 111, 118, 120-121, 253-260, 270-271, 434.

Juicio, 156-158.

lector, lectura, leer, 94-95, 191-199, 203-204, 227, 231, 292, 409, 416.
libertad, 194, 205, 240.
liricità, 262, 269, 312, 386.
literatura comparada, 267-268.

Manierismo, 35, 130, 137.
Marxismo (v. t. comunismo), 13, 179, 188, 196-199, 211, 250, 282-283, 304, 308, 361-380, 384, 416.

materialismo, 40.
maurrassianos, v. Action Française.
memoria, 62, 89-91, 94, 98.

metafísica, 111, 130, 185-186.
metro, 34, 120, 226.
mito, mitología, 64, 118, 334-335, 369, 378.
misticismo, 52, 62, 89, 99, 102, 114, 119, 121, 131, 134, 151, 170-173, 436.
música electrónica, 35.
musicalidad, 114-115, 120, 309-311, 314.

nacionalismo, 34, 44, 47, 55, 63-67, 386.
naturalismo, 35, 40, 80, 88, 126, 371, 374, 396.
nazismo, hitlerismo, 203, 256.
neoclasicismo, 34-35.
neoplatonismo, 91, 99, 151.
neorrealismo, 183.
«New Criticism», Nueva Crítica, 250, 349.
novela, 72, 180-189, 203, 227-228, 367, 440, 442-444.

ocultismo, 152.
onomatopeya, 136-137.
op art, 35.
organicismo, 130, 153, 219.
originalidad, 324.

paralelismo de las artes, 111, 190, 193, 204, 325, 388.
parnasianos, 17, 77, 194.
períodos, 282, 367-369.
perspectivismo, 441.
petrarquismo, 390.
picaresca, 432.
placer estético, 194.
platonismo, 112, 116, 119, 187, 213, 370, 379.
poesía, 190, 204; — concreta, 35; — como metafísica, 132; — prosaica, 80; — pura, 116-117, 191, 220-226, 280, 287, 326.
politeísmo, 19.
pop art, 35.
positivismo, 382.
progreso, 18, 94, 278, 324.
prosa, 190, 195, 222-223, 276, 388.
psicoanálisis, 14, 60, 140, 149, 179, 192, 205, 219, 239, 248, 373-374.

quietismo, 99, 150.

realismo, 82, 131-133, 303-304, 374, 431.
recital, récit, 58.
relatividad, 182.
relativismo, 13, 35, 53, 64, 67, 192-193, 259.
religión (v. t. catolicismo, cristianismo), 156, 381-384.
Renacimiento de Lyon, 29.
renacimiento provenzal, 17.
Revolución francesa, 210.
rococó, 346.
romanesco, 35.
romanticismo, 13, 17-21, 30, 34, 43, 53, 65, 82-83, 115, 123, 131, 139-140, 150, 167, 198, 277, 280, 337.

significado en la poesía, 113.
silencio, 139, 161, 183-184, 191, 193, 214, 384.
simbolismo, 17, 39, 53, 65, 84, 88, 111, 176-177, 234-235, 242, 357.
símbolo, 84, 176, 262.
símbolo *versus* alegoría, 84.
sinceridad, 68, 103, 119, 221, 363.

sociología en la literatura, 80-81.
sociologismo, 305.
sonido y sentido, 225.
Sorbona, 22, 26, 62.
subjetivismo, 52.
sueño, 139-140, 159, 219-220.
surrealismo, 29, 68, 114, 120, 125-128, 140, 144, 149, 198, 201, 204, 219, 382, 384.

teoría literaria, 72.
tiempo en la literatura, 72-73, 91, 156-166, 168, 183, 185-186, 199.
tipo, 84-85.
tomismo, 14, 113, 117.
traducción, 112, 223.
tragedia, 177.
trovadores y troveros, 17.

unanimismo, 68, 135.
universal concreto, 262.

verismo, 282, 283, 303, 369.
verso libre, 236.

Zeitgeist, 345-346.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

PRIMERA PARTE: CRÍTICA FRANCESA (1900-1950)

I. — *Crítica «clásica» francesa en el siglo XX* 13

II. — *Retrospección* 37

Alain 37

Rémy de Gourmont 39

III. — *La* «Nouvelle Revue Française» 43

André Gide 43

Jacques Rivière 47

Ramón Fernández 56

Benjamin Crémieux 62

Albert Thibaudet 69

IV. — *Marcel Proust* 87

V. — *El renacimiento católico* 101

Charles du Bos 101

Págs.

Jacques Maritain y Henri Bremond 113
Paul Claudel 121

VI. — *Dadaísmo y surrealismo* 125

VII. — *La Escuela de Ginebra* 129
Marcel Raymond 129
Albert Béguin 138
Georges Poulet 156

VIII. — *Albert Camus* 175

IX. — *Jean-Paul Sartre* 179

X. — *Paul Valéry* 215

XI. — *Prospección* 245

SEGUNDA PARTE: CRÍTICA ITALIANA (1900-1950)

XII. — *Benedetto Croce* 249

XIII. — *Los discípulos de Croce* 297
Luigi Russo 300
Francesco Flora 308
Mario Fubini 316
Attilio Momigliano 321

Págs.

XIV. — *Los esteticistas* 323

Giuseppe Antonio Borgese 323

Alfredo Gargiulo 326

XV. — *Críticos interesados por la literatura inglesa y americana* 329

Cesare Pavese 329

Mario Praz 335

Emilio Cecchi 351

XVI. — *Marxismo italiano* 361

Antonio Gramsci 361

Giacomo Debenedetti 365

XVII. — *El renacimiento católico* 381

Carlo Bo 382

XVIII. — *Los lectores minuciosos* 385

Renato Serra 385

Giuseppe De Robertis 387

Cesare De Lollis 389

Eugenio Montale 392

TERCERA PARTE: CRÍTICA ESPAÑOLA (1900-1950)

XIX. — *Américo Castro* 403

XX. — *Miguel de Unamuno* 407

Págs.

XXI. — *Marcelino Menéndez Pelayo y Ramón Menéndez Pidal* . 411

XXII. — *Azorín (José Martínez Ruiz)* 415

XXIII. — *Salvador de Madariaga y Rojo* 419

XXIV. — *Jorge Guillén* 423

XXV. — *Dámaso Alonso* 429

XXVI. — *José Ortega y Gasset* 439

RECONOCIMIENTO 449

BIBLIOGRAFÍA Y NOTAS 451

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS 477

ÍNDICE DE MATERIAS Y TÉRMINOS 491